BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

No 4052.77

THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878

NOV 28
F A DEC 27
F A JAN 24
F. A. FEB 27
AUG -5

F.

Harmonie- und Melodielehre.

Praktisches Lehrbuch

mit vielen

Beispielen der hervorragendsten Komponisten

von

JOSEF PEMBAUR,

akademischer Musikdirector u. Director der Musikschule in Innsbruck.

2te Auflage.

Preis M 4.—

Verlag HERMANN SEEMANN Nachfolger,

LEIPZIG.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vom Verleger vorbehalten.

PUBLIC LIBRARY

Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig.

STUTTGART

June 10, 1902
a.

Vorwort.

Das vorliegende Buch ist praktischen Bedürfnissen entsprungen. In meinen Vorträgen in der Schule des Musikvereins zu Innsbruck wollte ich die Harmonielehre nicht als absolute Theorie geben, sondern deren untrennbare Beziehungen zu Melodie und Rhythmus und zu den die Musik ausführenden Instrumenten stets im Auge behalten. Der Schüler soll nicht nur in vielen Beispielen Accordverbindungen üben, sondern dieselben auch rhythmisch und melodisch in kurzen Sätzen gestalten lernen; er soll auf diesem Wege die im Vergleiche der Werke unserer Musiklitteratur sich ergebenden Epochen der Entwickelung vom Klassischen zum Modernen wahrnehmen, und auch die neuesten harmonischen Gebilde sich erklären können; er mache sich nicht mit einem Zweige der Kompositionslehre einseitig vertraut, sondern strebe nach Einsicht in die weite Werkstätte des Komponisten, um wirklich **musikalisch** zu werden. Die Beispiele des Buches, welche vom Lehrer nach Bedürfnis zu vermehren sind, werden in ihren Bassstimmen am Clavier diktiert, und ist auf die rhythmische und melodische Umgestaltung der Harmonieverbindungen besonderes Gewicht zu legen.

Da ich den ganzen Stoff mit einer durchschnittlich begabten Klasse in zwei Jahren beherrschen wollte, erklärt sich die Gedrängtheit der Anlage des Buches. Für eingehendere Detailstudien haben wir ja eine umfassende Litteratur und, was Lehrbücher nie bieten können: Die Schöpfungen unserer Tondichter.

Innsbruck, im Februar 1901.

Jos. Pembaur.

H. S. N. 52

Einleitung.

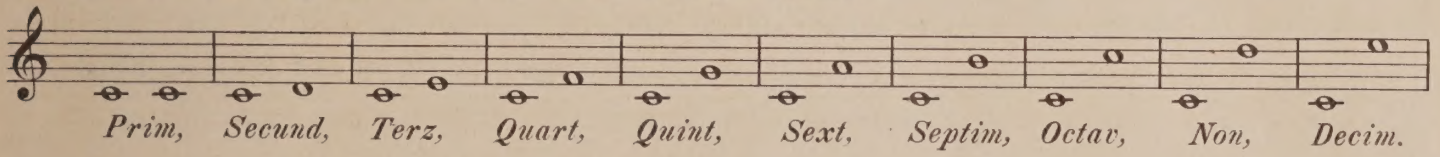
Die Töne und deren Beziehungen zu einander.

Wenn ein Körper durch Stoss oder Reibung in **unbestimmbare** Schwingungen versetzt wird, so entsteht ein Geräusch, Lärmen, Krachen, Klingen oder Dröhnen u. s. w. Wenn ein Körper in **bestimmter** Zeit regelmässig eine **bestimmte** Anzahl von Schwingungen macht, so entsteht ein **Ton**. Das eingestrichene **a**, „Normal-**a**" genannt, weil es als internationales **a** in allen Staaten Europas eingeführt ist, macht in der Secunde 870 Schwingungen. Die Töne sind das Material der Musik. Die Musik gestaltet sich also gegenüber dem Steine des Bildners und der Farbe des Malers so, wie die Poesie in einer klingenden Sprache, in lebendigen Tönen.

Zur Erzeugung dieser Töne haben wir Instrumente, welche nach der Art ihrer Tongebung unterschieden werden in

Streichinstrumente,
Blasinstrumente,
Schlaginstrumente.

Man unterscheidet die Töne nach ihrer Schwingungszahl in **hohe** und **tiefe**, nach ihrer Dauer, welche durch die rhythmische Gliederung bestimmt wird, in **kurze** und **lange**, nach ihrer Kraft in **starke** und **schwache**, nach ihrer Klangfarbe in **helle** und **dunkle** (die hohen Trompetentöne sind hell, glänzend, die tiefen der Klarinetten und Fagotte sind dunkel), nach deren Zusammenklang in **consonierende** und **dissonierende** und nach ihrem Abstand von einander in folgende Intervalle oder Zwischenräume:

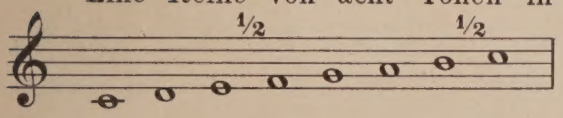


Die weiteren nennt man Wiederholungen der genannten in den oberen oder unteren Octaven. Eine stufenweise Aneinanderreihung der in der Musik verwendeten Töne heisst Tonleiter. Diese Aneinanderreihung geschieht in sechsfacher Weise, und so haben wir:

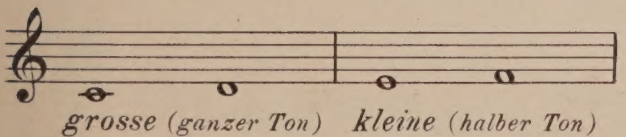
Die Durtonleiter,
Die harmonische Molltonleiter,
Die melodische Molltonleiter,
Die chromatische Tonleiter,
Die übergreifende Molltonleiter,
Die Molldurtonleiter.

Die Durtonleiter.

Eine Reihe von acht Tönen in folgender Ordnung heisst Durtonleiter:

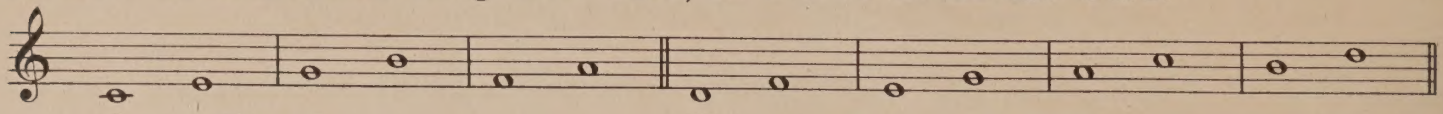


In dieser Reihe zeigen sich zunächst zweierlei Secunden:



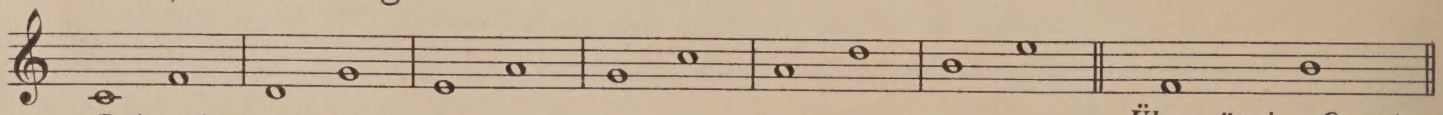
Zuerst erscheinen drei Töne im Abstande von grossen Secunden, die Abstände der 3. und 4. sowie der 7. und 8. Stufe sind kleine Secunden, die der 4. u. 5., 5. u. 6. sowie 6. u. 7. Stufe wieder grosse Secunden, ganze Töne.

Die **Terz** besteht aus zwei grossen Secunden oder aus einer grossen und einer kleinen Secunde; die erstere heisst die **grosse Terz**, die letztere die **kleine Terz**.



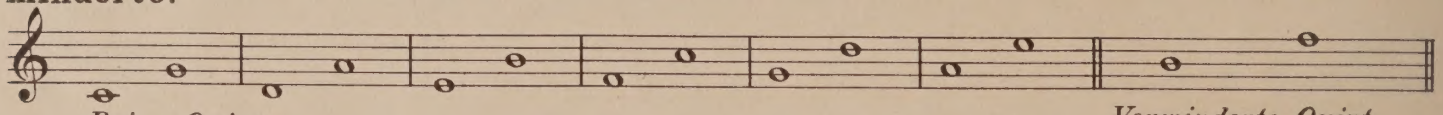
Grosse Terzen. *Kleine Terzen.*

Die **Quart** besteht aus zwei grossen Secunden und einer kleinen oder aus drei grossen Secunden; die erstere heisst **reine**, die letztere, welche in der Durtonleiter auf der 4. Stufe steht, **übermässige**.



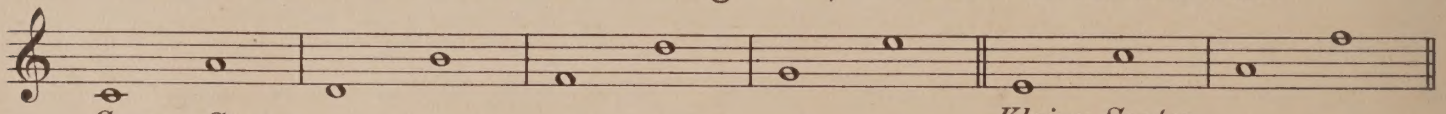
Reine Quarten. *Übermässige Quart.*

Die **Quint** besteht aus drei grossen Secunden und einer kleinen, oder aus zwei grossen und zwei kleinen; die erstere heisst **reine**, die letztere, welche auf der 7. Stufe steht, **verminderte**.



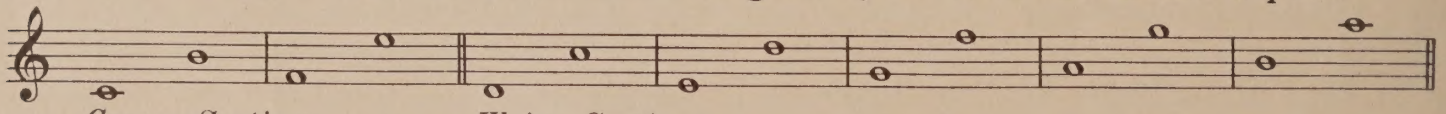
Reine Quinten. *Verminderte Quint.*

Die **Sext** besteht aus vier grossen Secunden und einer kleinen, oder aus drei grossen und zwei kleinen Secunden; die erstere heisst die **grosse**, die zweite die **kleine** Sext.



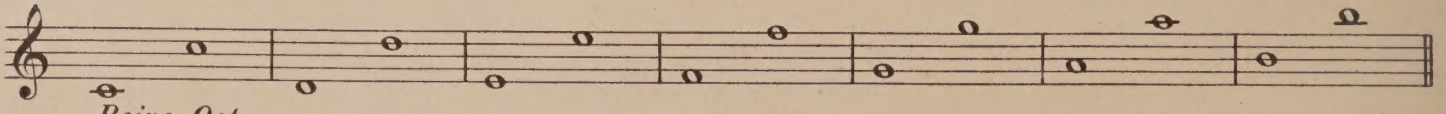
Grosse Sexten. *Kleine Sexten.*

Die **Septim** besteht aus fünf grossen Secunden und einer kleinen oder aus vier grossen und zwei kleinen Secunden; die erstere heisst die **grosse**, die zweite die **kleine** Septim.



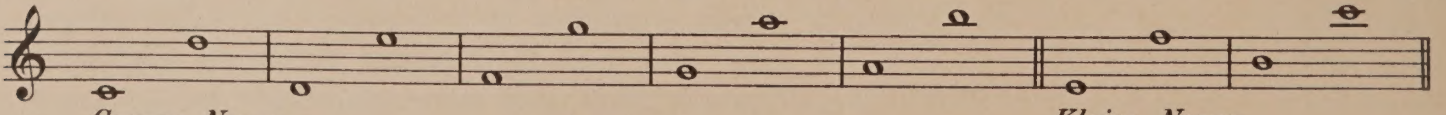
Grosse Septimen. *Kleine Septimen.*

Die **Octaven** bestehen alle aus fünf grossen und zwei kleinen Secunden und heissen **rein**.



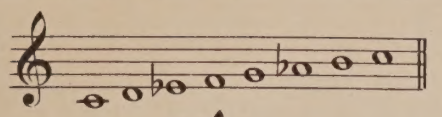
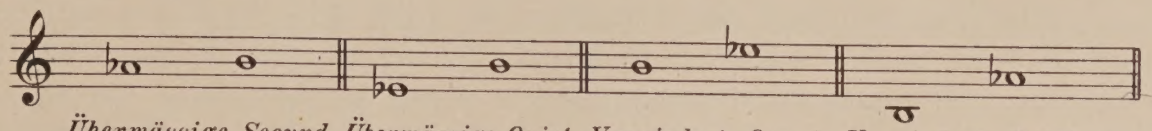
Reine Octaven.

Die **Non** besteht aus sechs grossen Secunden und zwei kleinen oder aus fünf grossen und drei kleinen Secunden, erstere heisst **grosse** Non, letztere **kleine**, sowie auch die Secunden in grosse und kleine unterschieden werden.



Grosse Nonen. *Kleine Nonen.*

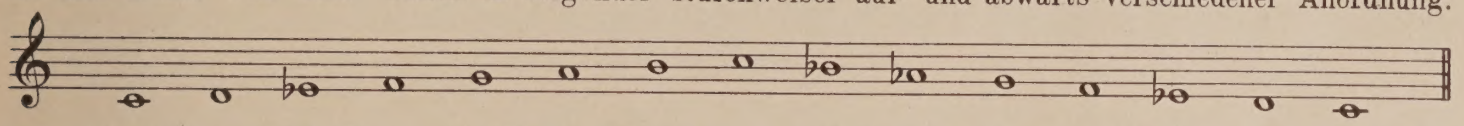
Die harmonische Molltonleiter.

Eine Reihe von acht Tönen in folgender stufenweiser Anordnung heisst harmonische Molltonleiter  Wir finden in derselben nebst den Intervallen der Durtonleiter noch folgende: 

Übermässige Secund. Übermässige Quint. Verminderte Quart. Verminderte Septim.

Die melodische Molltonleiter

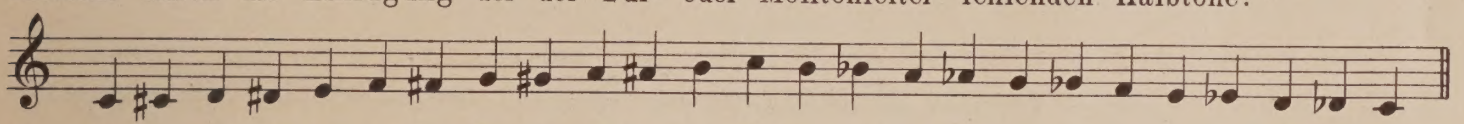
ist eine Reihe von acht Tönen in folgender stufenweiser auf- und abwärts verschiedener Anordnung:



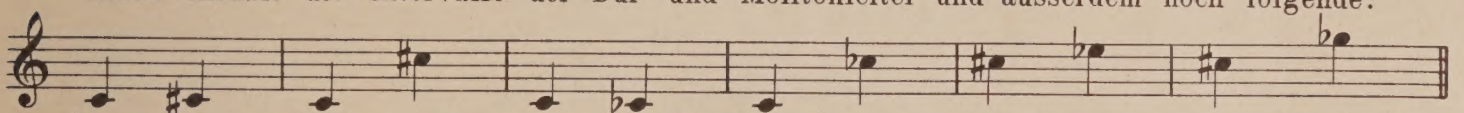
Diese vermeidet die nach älteren Theorien unmelodisch bezeichneten übermässigen Intervalle der harmonischen Molltonleiter.

Die chromatische Tonleiter

entsteht durch die Einfügung der der Dur- oder Molltonleiter fehlenden Halbtöne.*)



Diese enthält die Intervalle der Dur- und Molltonleiter und ausserdem noch folgende:

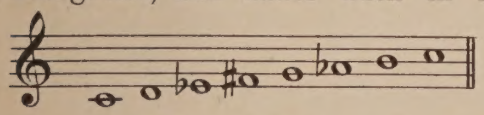


Übermässige Prim. Übermässige Octav. Verminderte Prim. Verminderte Octav. Verminderte Terz. Doppelt verminderte Quint.

u. s. w. je nach der harmonischen Bedeutung der einzelnen Stufen.

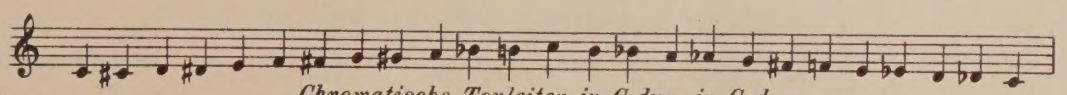
Die übergreifende Molltonleiter

ist die harmonische Molltonleiter mit erhöhter Quart, welche in die Tonart der Oberdominante übergreift, und daher auch in Bezug auf Tonalität doppelsinnigen Charakters ist.

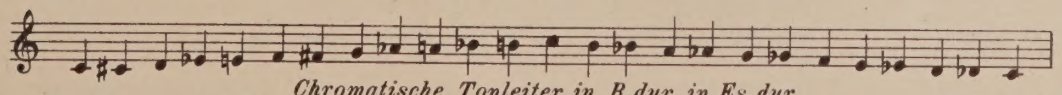
 C-moll nach G-dur übergreifend.

---

*)So wie die Dur- und Molltonleitern auf Grund der möglichen enharmonischen Verwechselungen in Beziehung zu verschiedenen Tönen gebracht werden können, so gehört auch die chromatische durchaus ihrem Wesen nach, nicht in derselben Gestalt allen Tonarten gleich an, sondern steht, je nach deren harmonischer Deutung zu den ♯ und ♭ Tonarten in verschiedenen Beziehungen. Freilich erhält sie durch die auf der temperirten Stimmung einzig beruhenden Enharmonik ihrer einzelnen Töne einen so kosmopolitischen Charakter, dass ihre Beziehungen zu allen Tonarten stets dieselben zu sein scheinen.



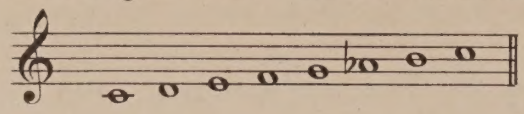
Chromatische Tonleiter in C-dur, in G-dur.



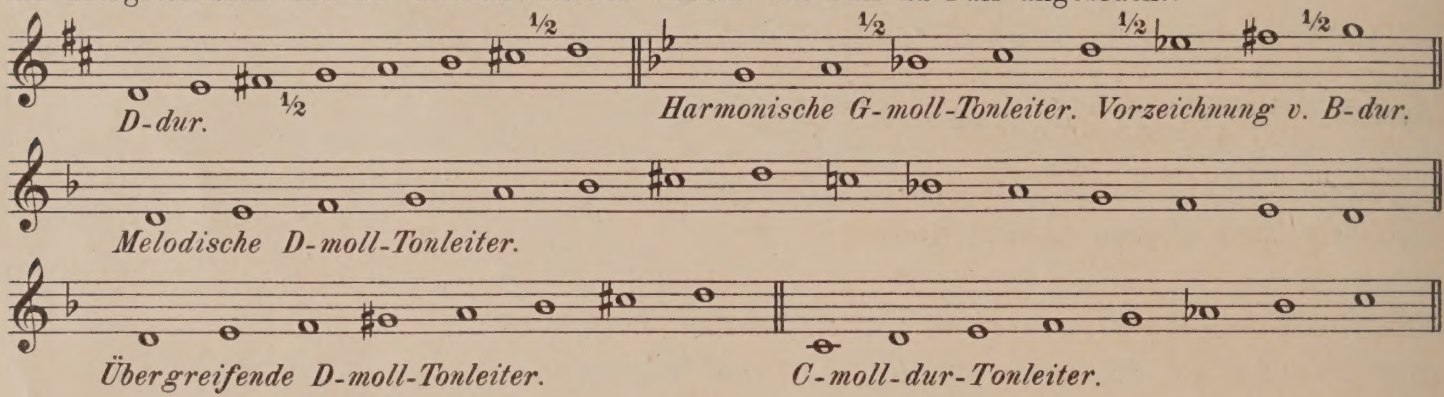
Chromatische Tonleiter in B-dur, in Es-dur.

Die Molldurtonleiter

ist eine Durtonleiter mit erniedrigter Sext und ist ebenfalls doppelsinnig, da sie nach der Mollunterdominante übergreift.



Alle Tonleitern baut man auf jedem der zwölf Töne der Octave auf und erhält so 12 Dur- und 12 Molltonleitern, auch 12 übergreifende Molltonleitern und Molldurtonleitern. Die in den Durtonleitern sich ergebenden Versetzungszeichen werden an den Anfang des Notensystems gesetzt; die Molltonleitern erhalten die Vorzeichnung der eine kleine Terz höher liegenden Durtonleiter. Die Zeichen für alle übrigen chromatischen Veränderungen der harmonischen und melodischen Molltonleitern der übergreifenden und der Molldurtonleiter werden von Fall zu Fall angebracht.

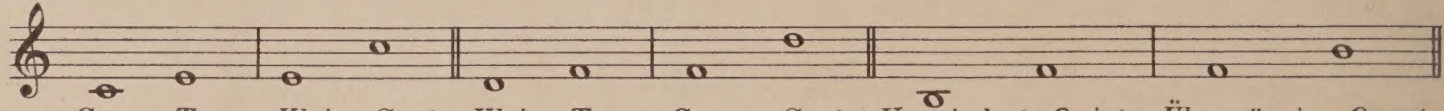


D-dur. *Harmonische G-moll-Tonleiter. Vorzeichnung v. B-dur.*

Melodische D-moll-Tonleiter.

Übergreifende D-moll-Tonleiter. *C-moll-dur-Tonleiter.*

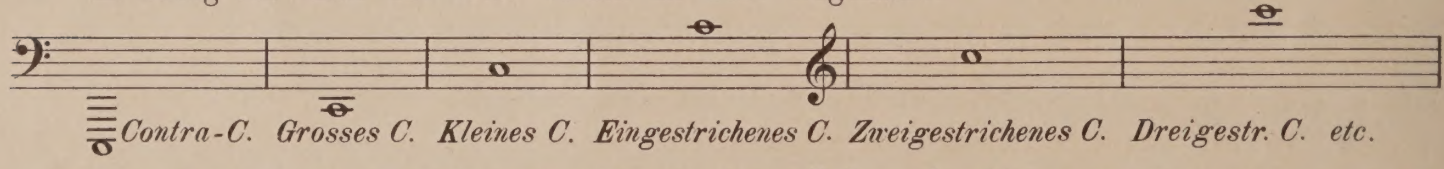
Die Verlegung eines Intervalles in die obere oder untere Octave nennt man dessen Umkehrung. Durch die Umkehrung werden **grosse** Intervalle **kleine, verminderte, übermässige** und **übermässige verminderte.**



Grosse Terz. Kleine Sext. Kleine Terz. Grosse Sext. Verminderte Quint. Übermässige Quart.

Die consonierenden Intervalle sind die Prim, Terz, Quint und deren Umkehrungen, Octav, Sext und Quart. Die dissonierenden Intervalle sind die Secund und deren Umkehrung, die Septim. Die Prim, Octav und Quint heissen **vollkommene,** Terz, Quart und Sext **unvollkommene** Consonanzen.*)

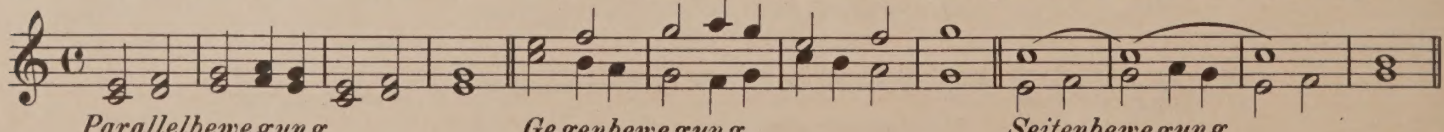
In Bezug auf Höhe und Tiefe werden die Töne eingetheilt:



Contra-C. Grosses C. Kleines C. Eingestrichenes C. Zweigestrichenes C. Dreigestr. C. etc.

Die unter dem Contra-C liegenden Töne heissen **Subcontratöne,** die bis zum grossen C **Contraoctave,** die nächsten die **grosse Octave,** die **kleine Octave,** die **eingestrichene,** die **zweigestrichene** etc.

Die **melodische Bewegung** geschieht **steigend** oder **fallend,** in Bezug auf Fortschreiten in Intervallen **stufenweise** oder **sprungweise,** in Bezug auf das Bewegungsverhältnis gleichzeitig erklingender Stimmen **parallel,** gegen **einander** oder **einseitig.** Man unterscheidet in genannter Beziehung die **Parallelbewegung,** die **Gegenbewegung,** die **Seitenbewegung.**



Parallelbewegung. *Gegenbewegung.* *Seitenbewegung.*

*)Die Begründung hierfür liegt in der Verschiedenheit der Schwingungsverhältnisse.

Die Kompositionslehre.

Die Lehre von der Verbindung der Töne zu musikalischen Kunstformen heisst Kompositionslehre. Diese zerfällt in:

1. Die Harmonielehre.*)

Die Lehre von den Accorden, den accordfremden Tönen und den möglichen Verbindungen derselben.

2. Die Melodielehre.

Die Gesetze für den Bau der absoluten, von den rhetorischen Gesetzen der Sprache und denen des Contrapunktes unabhängigen Melodie.

3. Die Contrapunktik.

Die Lehre von der strengen und freien Stimmführung in polyphonen Sätzen.

4. Die Formenlehre.

Der Inbegriff der Regeln für den Bau der strengen und freien Formen.

5. Die Instrumentationslehre.

Die Lehre von den in der Musik verwendeten Instrumenten, von deren Tonumfang, Klangfarbe, Tonerzeugung und Verbindung im Dienste musikalischen Ausdruckes.

Harmonielehre.

Die Grundaccorde.

Accord ist ein nach den Regeln der Harmonielehre über einem Grundtone geordneter Zusammenklang mehrerer Töne verschiedener Höhe. Man unterscheidet **consonierende** und **dissonierende** Accorde. Wir haben drei **Grundaccorde,** den dreistimmigen, den vierstimmigen und den fünfstimmigen Accord; diese heissen: **Dreiklang, Septimaccord** und **Nonaccord.** Alle anderen Zusammenklänge, welche nicht zu diesen **Grundaccorden** gehören, entstehen vorübergehend durch die Stimmbewegung. Der Zusammenklang, der vollkommen befriedigend klingt und kein Fortschreiten des einen oder des anderen Intervalles in ein consonierendes Verhältnis verlangt, ist der **Durdreiklang.** Alle anderen Dreiklänge, der Molldreiklang, der übermässige, der verminderte etc. haben einen mehr oder weniger dissonierenden, also nach Auflösung sich sehnenden Charakter.

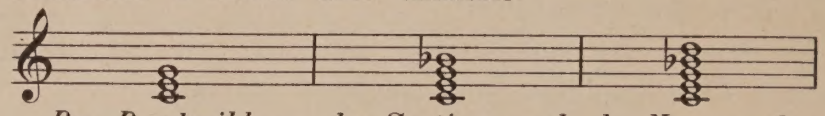
Der zweite Grundaccord, **Septimaccord,** besteht aus einem Durdreiklang mit einer kleinen Septim, der dritte, **Nonaccord,** aus einem Durdreiklang mit kleiner Septim und grosser Non. Diese Accorde sind nicht auf dem Wege der Speculation erfundene Tonverbindungen, sondern von der Natur schon in jeden einzelnen Ton gelegt.

---

*)Die Harmonielehre heisst auch **Generalbass.** Darunter versteht man zunächst eine Bassstimme, über der mit Ziffern und Versetzungszeichen die Harmoniefolgen angedeutet sind. Die Orgel- und Directionsstimmen älterer Kirchenmusiken wurden durchaus in dieser unbestimmten Weise notiert, daher es eine der ersten Aufgaben der Organisten und Chorregenten bildete, den Generalbass fliessend vom Blatte spielen zu können. Siehe Generalbassstudien von Beethoven.

Die **Grundaccorde** bestehen aus den in jedem einzelnen Tone enthaltenen Obertönen, welche zu ihrem Grundtone in denselben Intervallverhältnissen stehen, wie die Naturtöne der Blasinstrumente. Die ersten Obertöne sind die Quint und die Octav, dann kommt die grosse Terz, die kleine Septim etc. Die erstern sind also diejenigen, deren Schwingungszahlen die einfachsten Verhältnisse aufweisen. Demnach sind die Octav und Quint die vollkommenen Consonanzen, die grosse Terz und noch mehr die kleine und die Sexten die unvollkommenen. Diese drei **Grundaccorde** sind die Grundlage des gesammten harmonischen Materials der Tonkunst. Alle drei zeigen sich in ihren Stammformen als übereinander stehende Terzen, der Dreiklang zeigt 2, der Septimaccord 3, der Nonaccord 4 Terzen über einander.

Die Grundaccorde von C aus:



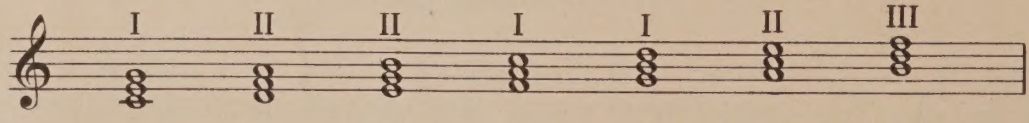
Der Durdreiklang, der Septimaccord, der Nonaccord.

Bauen wir diese Grundaccorde auf jeden Ton der Dur-, der Moll-, sowie der übergreifenden Moll- und der Molldurtonleiter, so finden wir in einzelnen genau die Intervallverhältnisse der Grundaccorde, in den meisten aber von diesen verschiedene Intervalle, z. B. statt der grossen Terz eine kleine, statt der reinen Quint eine verminderte etc. Die nächste Aufgabe der Harmonielehre ist es nun, sämmtliche Accorde und deren Verbindungen zu zeigen und zu erklären.

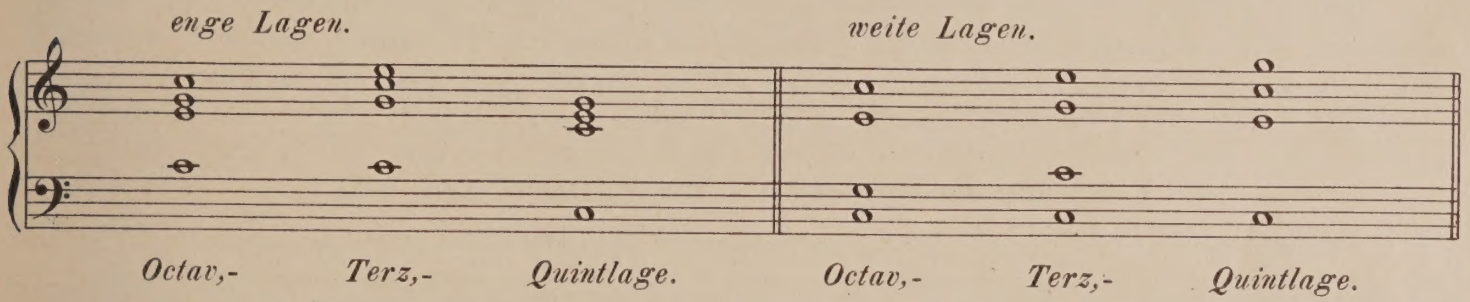
Die Durtonart.

Die Dreiklänge.

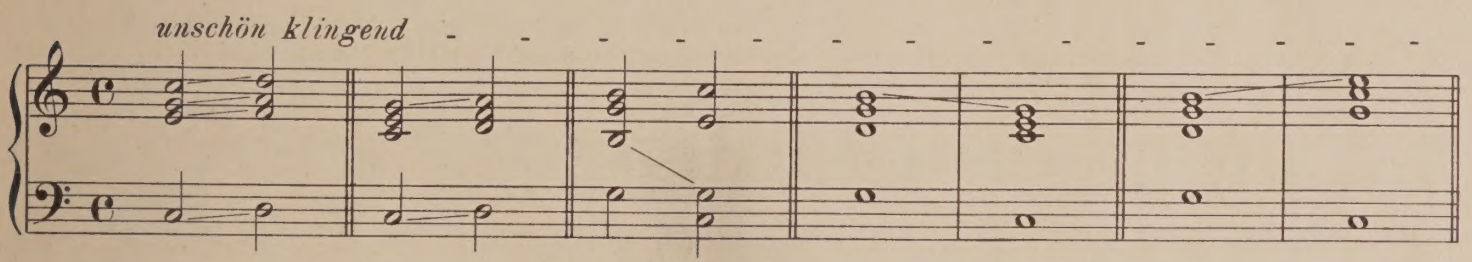
Das tonliche Characteristicum der Dur- oder Molltonleiter nennt man **Tonart**. Es gibt also Dur- und Molltonarten, aber keine übergreifende Molltonart und keine Molldurtonart. Letztere verbinden ja wesentlich verschiedene Eigenthümlichkeiten zweier Tonarten, zeigen also in Bezug auf Tonart (Tonalität) etwas Unbestimmtes, harmonisch Zweideutiges.



Unter den sieben Dreiklängen der Durtonart finden wir 3 mit grosser Terz und reiner Quint, also Dreiklänge mit denselben Intervallen des Grundaccordes, ferner drei mit kleiner Terz und reiner Quint und einen mit kleiner Terz und verminderter Quint. Die drei ersten sind **Durdreiklänge** wie der Grunddreiklang, die drei anderen **Molldreiklänge** und der letzte Dreiklang der **verminderte Dreiklang.** Die Durdreiklänge stehen auf der 1. 4. u. 5. Stufe, die Molldreiklänge auf der 2. 3. u. 6. Stufe, der verminderte auf der 7. Stufe. Die Durtonart besitzt demnach drei Dreiklangsgattungen, welche wir mit I, II, III bezeichnen. Den Dreiklang der 1. Stufe oder auch diese für sich nennt man **Tonika,** den der 4. **Unterdominante,** den der 5. **Oberdominante.** Die Verbindung dieser drei Accorde ist die **vollkommene Cadenz,** weil sie das Characteristicum der Dur- und Molltonleiter vollkommen ausdrückt und daher einen befriedigenden, harmonisch bestimmten Abschluss macht. Die Verbindung mit **einer** der beiden Dominanten schliesst weniger bestimmt und kann ihrem harmonischen Wesen nach zwei Tonarten angehören, prägt also das tonliche Characteristicum der Tonleiter d. h. die Tonart nicht vollkommen aus und heisst deshalb: die **unvollkommene Cadenz.** Die Verbindung der Tonika mit der Oberdominante klingt bestimmter als die mit der Unterdominante, ebenso ist die vollkommene Cadenz kategorischer in ihrem Schlusse, wenn sie mit der Oberdominante vor der Tonika schliesst, als wenn der Tonika die Unterdominante unmittelbar vorangeht (Plagalschluss).

Alle Musik ist entweder einstimmig, zweistimmig, drei- vier- fünf- und mehrstimmig. Den Tonsatz, in welchem eine Stimme in untergeordneter, nicht selbständig melodischer Weise von anderen begleitet wird, nennt man **homophon.** Wenn die gleichzeitig erklingenden Stimmen selbständig melodisch geführt sind, nennt man den Satz **polyphon.** Im zweistimmigen Satze muss in Dreiklangverbindungen je ein Intervall ausgelassen, im vierstimmigen je eines verdoppelt werden. In folgenden Beispielen, welche vierstimmig gesetzt sind, ist durchweg der Grundton verdoppelt. Je nach dem Abstande der Accordintervalle unter einander unterscheidet man die **enge** und **weite** Lage, je nach der Verschiedenheit der Oberstimme die **Octavlage,** wenn die Octav, die **Terzlage,** wenn die Terz, die **Quintlage,** wenn die Quint des Grundtons in der Oberstimme liegt.

In Dreiklangverbindungen im vierstimmigen Satze ist zu vermeiden:

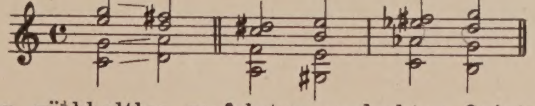
1. Das parallele Fortschreiten in vollkommenen Consonanzen, also im Einklange, in Octaven und Quinten.*)
2. Die Verdoppelung des siebenten Tones in der Tonleiter, welchen man Leitton nennt.
3. Das Abwärtsführen des nach oben verlangenden Leittones in der Oberstimme.
4. Das Führen der Stimmen in unmelodischen Intervallen.



Um diesen unschönen Klangwirkungen aus dem Wege zu gehen, wählt man die Gegenbewegung der Stimmen, vermeidet grosse Sprünge und lässt die den beiden neben einander stehenden Accorden allenfalls gemeinschaftlichen Töne in derselben Stimme.

---

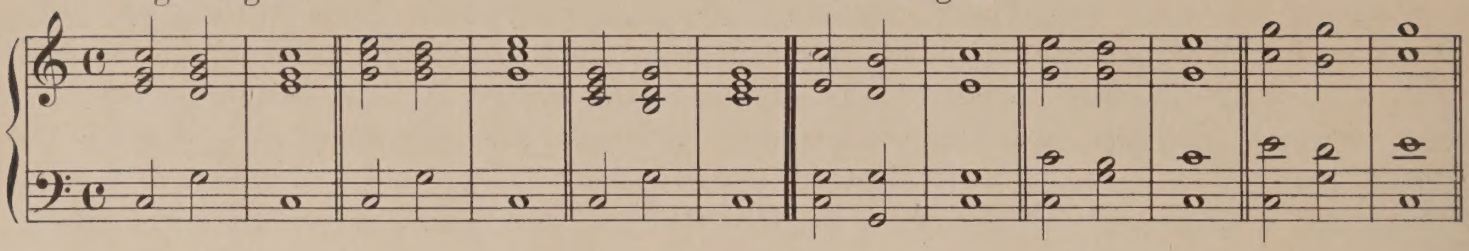
*) Es ist besonders festzuhalten, dass dieses Gebot in voller Ausdehnung für den 2,- 3- und 4stimmigen strengen *a capella*-Satz Geltung hat. Die melodische Verdoppelung in Octaven gehört nicht in den streng 4stimmigen Satz, sondern in die freie Satzweise, in der alle Stimmen sich in Octaven bewegen können. Das Fortschreiten einer zweiten Stimme in der Octav der ersten ist ein Fehler gegen die Selbständigkeit der Stimmführung, welche der 4stimmige Satz verlangt, und erscheint immer nur als Klangverstärkung der ersteren. In jeder Accordverbindung tritt die Bassstimme und die Oberstimme am deutlichsten hervor, es ist daher auf die richtige Führung dieser beiden besonders zu sehen. Die Folge zweier reiner Quinten in den Aussenstimmen ist unter allen Umständen zu vermeiden, es müsste denn für die widerstrebende Wirkung dieser Verbindung ein ebenso frappierender Innhalt der zu componierenden Worte eine gewisse Rechtfertigung schaffen. (Gounod's Faust, Fortschreitung von C-dur nach D-dur bei den Worten: „Christ ist erstanden.") Quintenparallelen können dagegen in Mittelstimmen und im mehrstimmigen Satze wohl gesetzt werden, wenn gleichzeitig ein neuer unerwarteter Leitton oder eine Dissonanz eintritt.



Die von früheren Theoretikern rückhaltlos verfolgten verdeckten Quinten und Octaven gelten in denselben

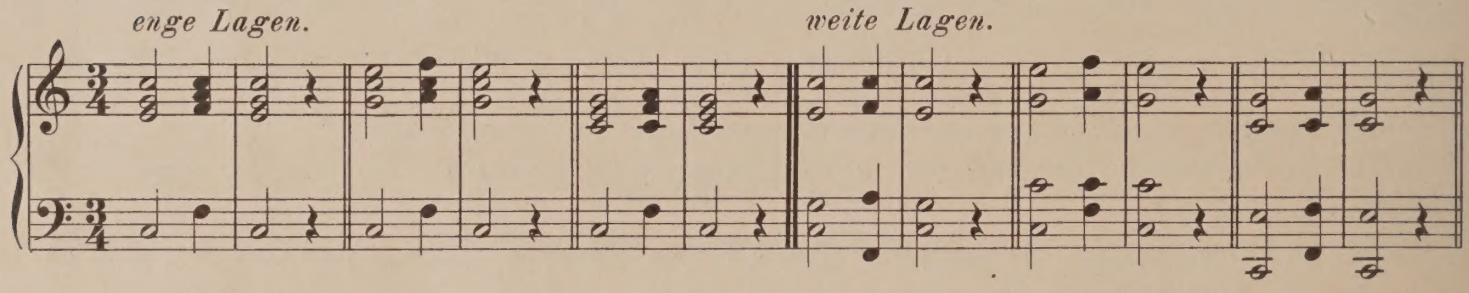
Einfache Cadenzen mit der Oberdominante.

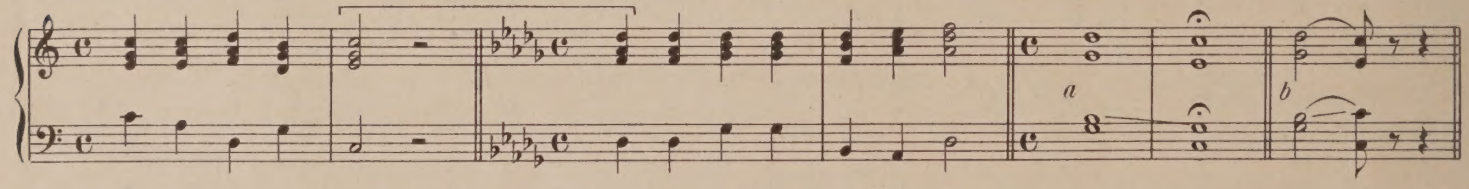
enge Lagen. *weite Lagen.*



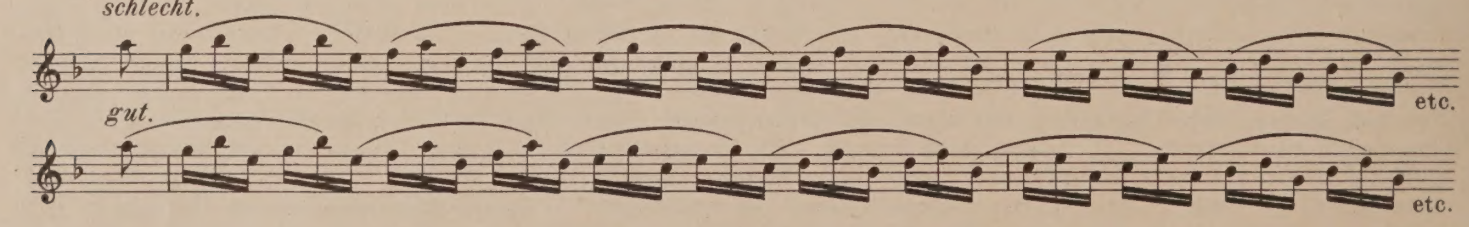
Der Satz klingt ruhiger und schöner, je mehr die Stimmen in Secunden fortschreiten, wenn die den Harmonien gemeinsamen Töne in derselben Stimme liegen bleiben. Die Basstimme kann sich naturgemäss nicht anders als in Quarten und Quinten bewegen.

Einfache Cadenzen mit der Unterdominante.

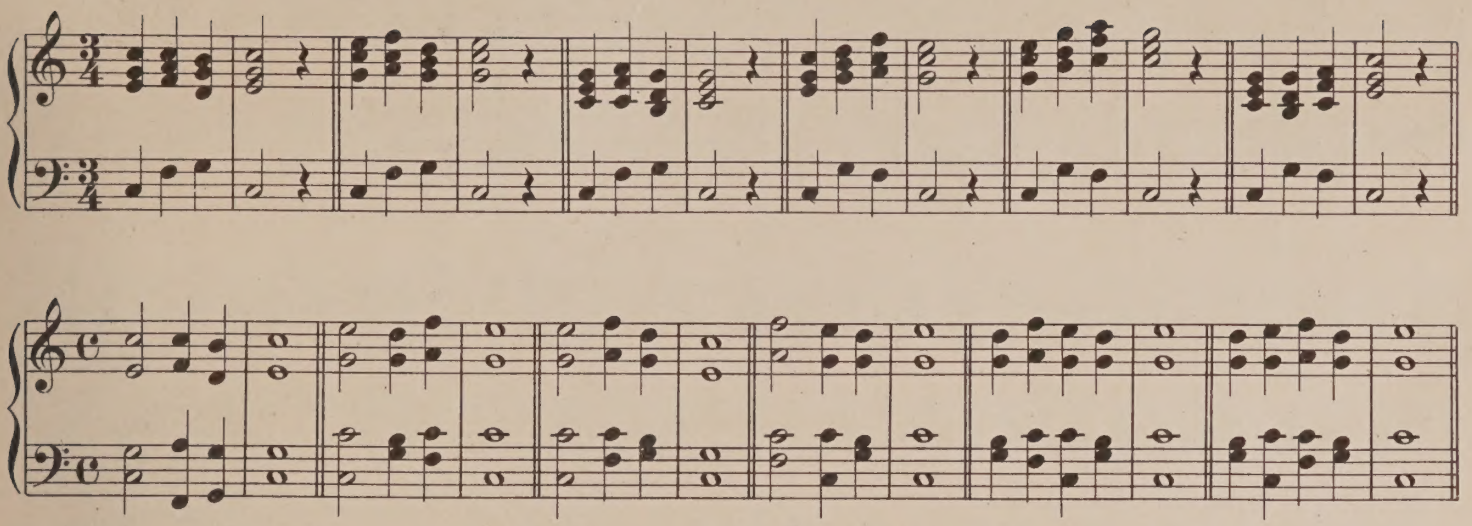
enge Lagen. *weite Lagen.*

Fällen auch nicht mehr als fehlerhafte Fortschreitungen. In allen Accordverbindungen entscheidet massgebend die Metrik und Rhythmik für deren Wirkung. Das Unschöne fehlerhafter Fortschreitungen verschwindet oft, wenn dazwischen eine rhythmische Cäsur fällt. Wenn ein Satz in einer Tonart vollkommen abschliesst, so kann mit einer gewissen überraschenden Wirkung der darauf folgende in einer fremden Tonart unvermittelt beginnen.



Das Abwärtsschreiten des Leittones in Mittelstimmen kann je nach der metrischen Betonung dieses Schrittes gerechtfertigt erscheinen. Um in Beispiel *a* auf dem auszuhaltenden Niederstreich eine Quint zu haben, geht der Leitton abwärts; da in Beispiel *b* in dem leicht betonten Schlussaccorde die Quint weniger vermisst wird, als in dem schwer betonten, wird der Leitton aufwärts geführt. Folgende Stelle in Bach's berühmter Orgel-Toccata klingt in der erstern rhythmischen Auffassung als Sequenz in offener paralleler Quintenfortschreitung sehr schlecht, mit der zweiten Phrasierung aber sehr schön.

schlecht.

Die drei Grundelemente der Musik, **Harmonie, Melodie** und **Rhythmus** erscheinen in den mannigfaltigsten Combinationen. Die einfachsten harmonischen Verbindungen gestalte man in steter Rücksicht auf **melodische Führung** der Stimmen und auf die **Metrik** der verschiedenen Taktarten. Accordübungen ohne Takt sind dilettantische Versuche.

Vollkommene Cadenzen.

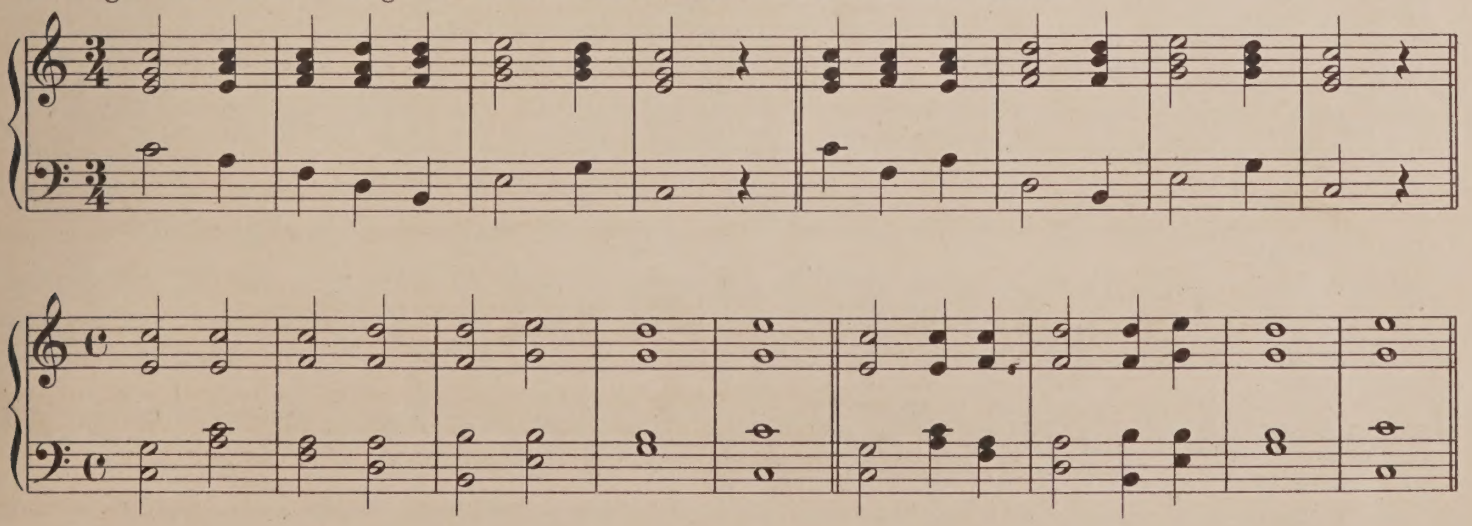


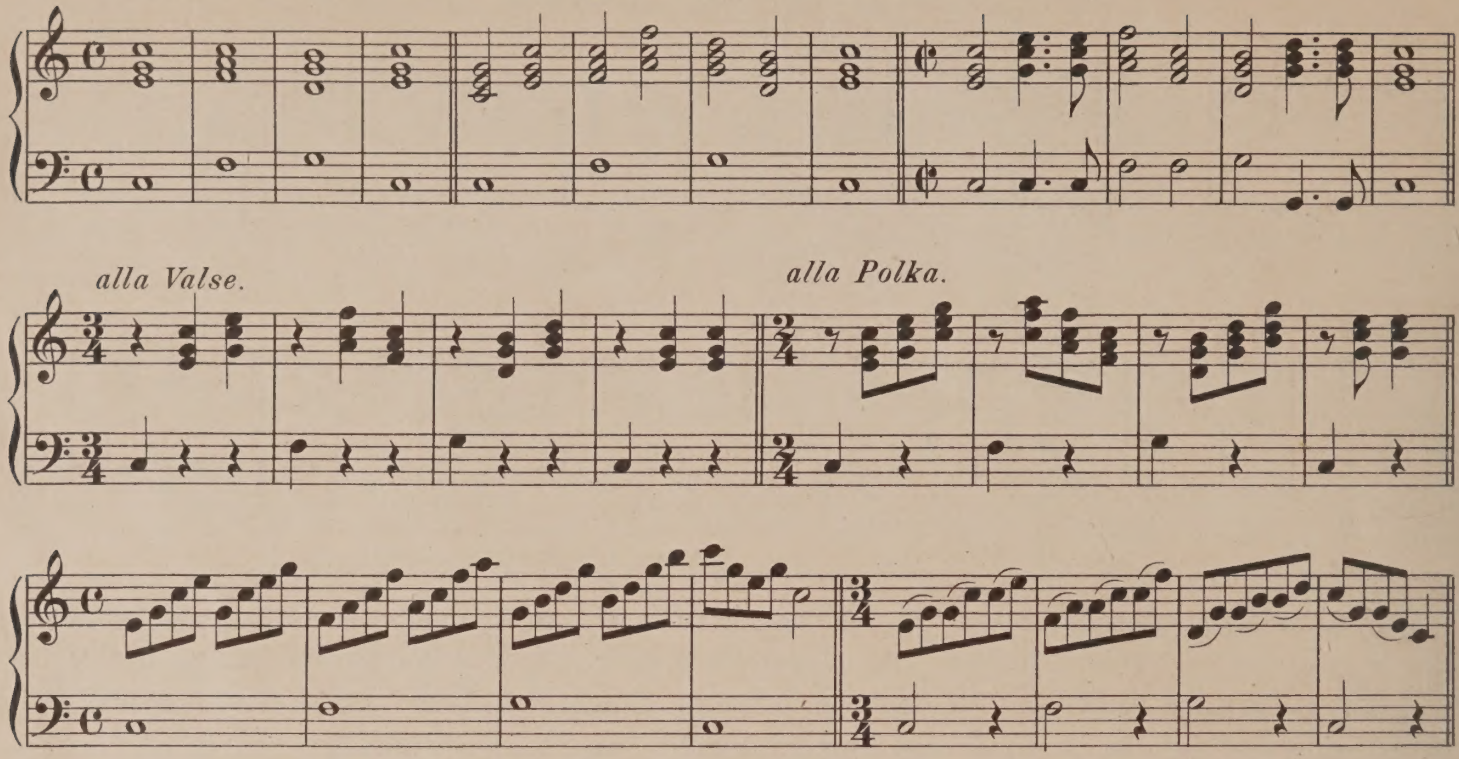
Die 3 Molldreiklänge stehen in der Durtonleiter auf der 2. 3. und 6. Stufe, jeder eine kleine Terz unter den Durdreiklängen. Diese werden deshalb die **Paralleldreiklänge** der Durdreiklänge genannt, und zwar ist der der 6. Stufe Paralleldreiklang der Tonika, der der 3.der Oberdominante, der der 2. Stufe der Unterdominante. Die Paralleldreiklänge auf der Ober- und Unterterz der Tonika nennt man auch die **Medianten.** Die vollkommene Cadenz soll nun variiert und erweitert werden durch die Paralleldreiklänge, letztere können auch für die Hauptdreiklänge gesetzt werden.

Nehmen wir noch den Dreiklang der 7. Stufe hinzu, so haben wir eine Verbindung der sieben Dreiklänge der Durtonleiter in den Stammformen. Vor allem ist festzuhalten, dass die folgenden Accordverbindungen stets gewissen Instrumenten oder Singstimmen zur Ausführung zugedacht sein sollen. Die Lage der Accorde, die Führung der Stimmen ist in erster Linie von den die Musik ausführenden Instrumenten abhängig. Verbindungen, welche am Clavier, auf der Orgel gut wirken, sind für Singstimmen oft schlecht oder unausführbar, und umgekehrt. Wir denken die folgenden erweiterten und variierten Cadenzen für das Clavier, dessen Umfang und elementare Behandlung allen Harmonielehrestudierenden als bekannt vorausgesetzt werden darf.

Alle Dreiklänge der Durtonart

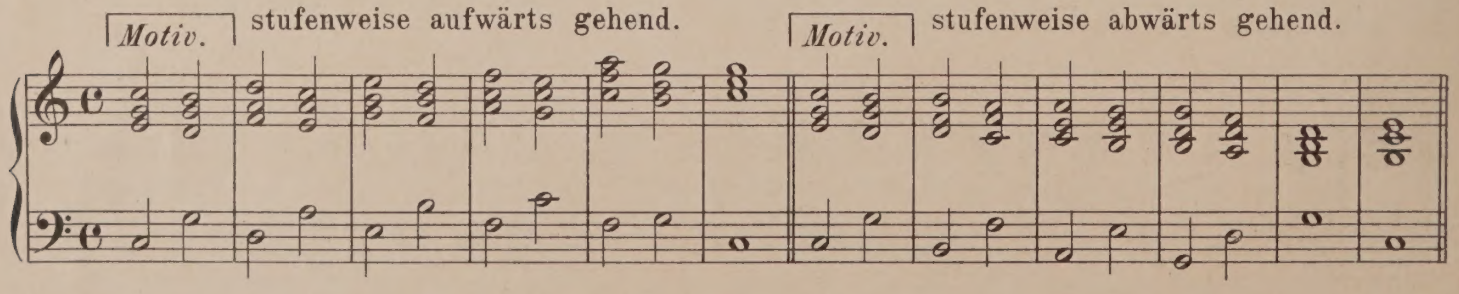
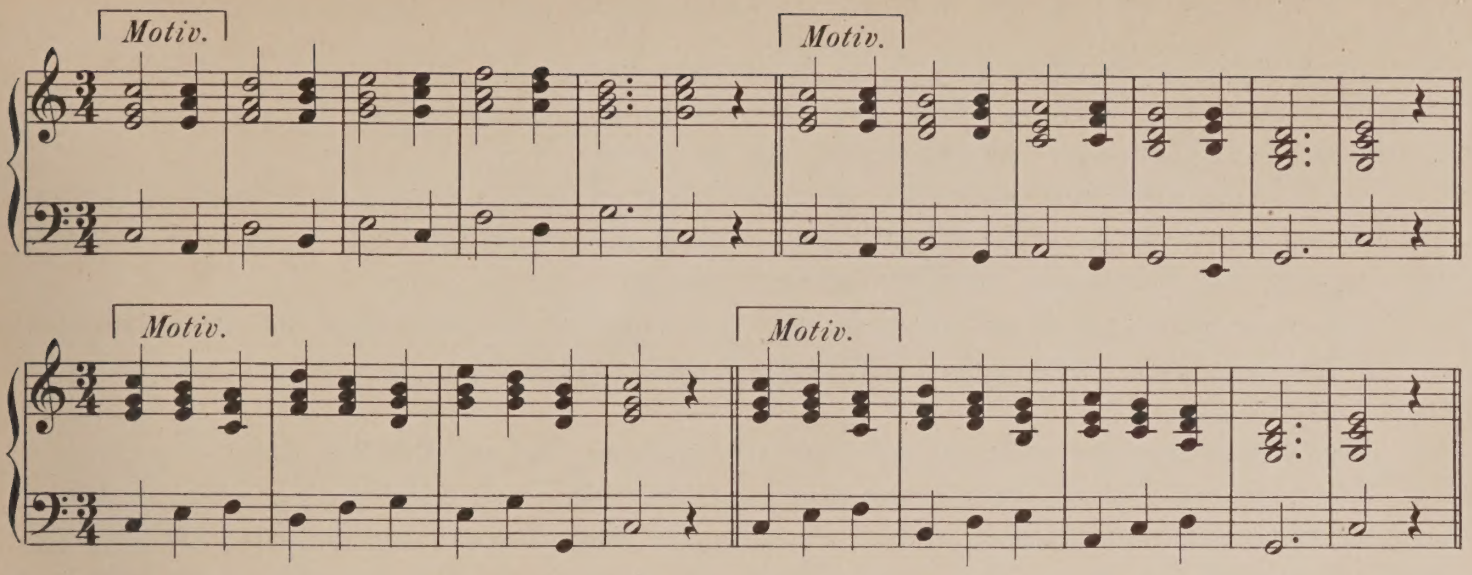
in enger und weiter Lage und in verschiedenen Taktarten verbunden.



Rhythmische und melodische Umgestaltung der Cadenz.

Die letzte Art rhythmischer Umgestaltung heisst **Figuration,** da die Accorde in Figuren zerlegt werden, daher auch die Bezeichnung **gebrochene Accorde.**

Die Sequenz.

Die Verbindungen können auch mit schöner Wirkung sequenzmässig geschehen. Sequenz heisst Folge. Damit bezeichnet man eine für die Melodiebildung, und logisch symmetrische, harmonische Gliederung der Musik gleichwichtige Verbindung von mehreren Accorden oder Accordlagen, welche regelmässig auf- oder abwärts schreitend in Secunden, Terzen oder Quarten u. s. w. wiederholt werden. Die wiederholte Accordgruppe nennt man das **Motiv der Sequenz.** Demnach unterscheidet man zunächst **melodische** und **harmonische** Sequenzen; beide erscheinen, da Melodie und Harmonie in ihrem Wesen untrennbar sind, gleichzeitig; ferner gibt es **diatonische** und **chromatische** Sequenzen. Durch die Sequenz entsteht eine symmetrische Gliederung sowohl in melodischer als auch in harmonischer Beziehung, welche sogar einzelne im Banne der Sequenz unvermeidliche harmonische Unschönheiten oder Härten verstecken kann. (Seite 41) Die Verbindung aller Dreiklänge der Durtonart in den Stammformen hat eine asketische, ernste, herbe Klangwirkung. Durch rhythmische und melodische Umgestaltung, durch Anwendung verschiedener Lagen erhält sie melodische Mannigfaltigkeit.



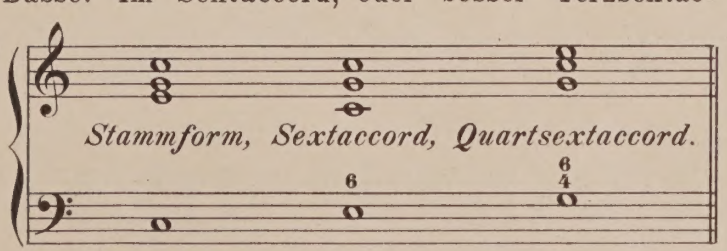
Diese Beispiele sind in verschiedene Tonarten zu transponieren, dann aus eigener Fantasie umzugestalten. Dabei ist ausser den oben angegebenen Regeln auf die charakteristische Betonung der Taktarten zu sehen und ganz besonders sind die Instrumente, deren Tonumfang und Klangfarben ins Auge zu fassen, für welche die Beispiele gedacht sind.*)

Die Generalbassschrift hat für die Dreiklänge in der Stammform im Allgemeinen keine Bezeichnung; eine Bassstimme ohne Ziffern bedeutet also eine Verbindung von Dreiklängen in Stammformen.

In Ausführung ähnlicher Beispiele schreibe man zuerst die Bassstimme, die darauf zu bauenden Accorde gleichzeitig denkend. Der Lehrer spiele die Bassstimme in verschiedenen Tonarten und metrischen Gliederungen am Claviere vor, während sich der Schüler bestrebt, das Gehörte nachzuschreiben. Das Musikdiktat ist ein ganz besonderes Förderungsmittel der Gehörbildung und des Musiksinnes.

Umkehrungen der Dreiklänge.

Wie jeder Ton des Dreiklanges in der Oberstimme, so kann auch jeder in der Bassstimme liegen. Man muss in dieser Hinsicht die Begriffe Bass und Grundton wohl auseinander halten. Ersterer ist der jeweilige unterste Ton des Accordes, und Grundton ist der Bass der Stammformen. Zeigt ein Dreiklang andere Intervalle, als übereinander stehende Terzen, so ist er eine Umkehrung der Stammform. Umkehrung ist also die Verlegung eines anderen Intervalles in den Bass. Die **Stammform** hat den Grundton im Bass, der **Sextaccord** die Terz, der **Quartsextaccord** die Quint. Die Namen der Umkehrungen bezeichnen das neue Verhältnis des Grundtones zum Basse. Im Sextaccord, oder besser Terzsextaccord, sind die Quint und der Grundton zum Basse in die Intervallverhältnisse von Terz und Sext getreten, im Quartsextaccord erscheint Grundton und Terz zum Basse als Quart und Sext.



*) Diese Beispiele sind für das Clavier gedacht. Denken wir uns solche für gemischte Stimmen, für Männerstimmen, für Orgel, für Streichquartett, so muss man sich zuerst mit den Eigenarten der Stimmen und Instrumente bekannt machen. Da es keine klingende Musik ohne Instrument gibt, ist es gewiss sehr förderlich, einzelne Beispiele für andere Instrumente zu entwerfen.

Für Anwendung der beiden Umkehrungen gelten folgende Regeln.

Im Sextaccord verdoppelt man (im 4stimmigen Satze) den Bass nur, wenn man eine bestimmte harmonische Wirkung durch das weit überwiegende Vorklingen des Basses erzielen will, in den meisten Fällen aber die Quint oder den Grundton.

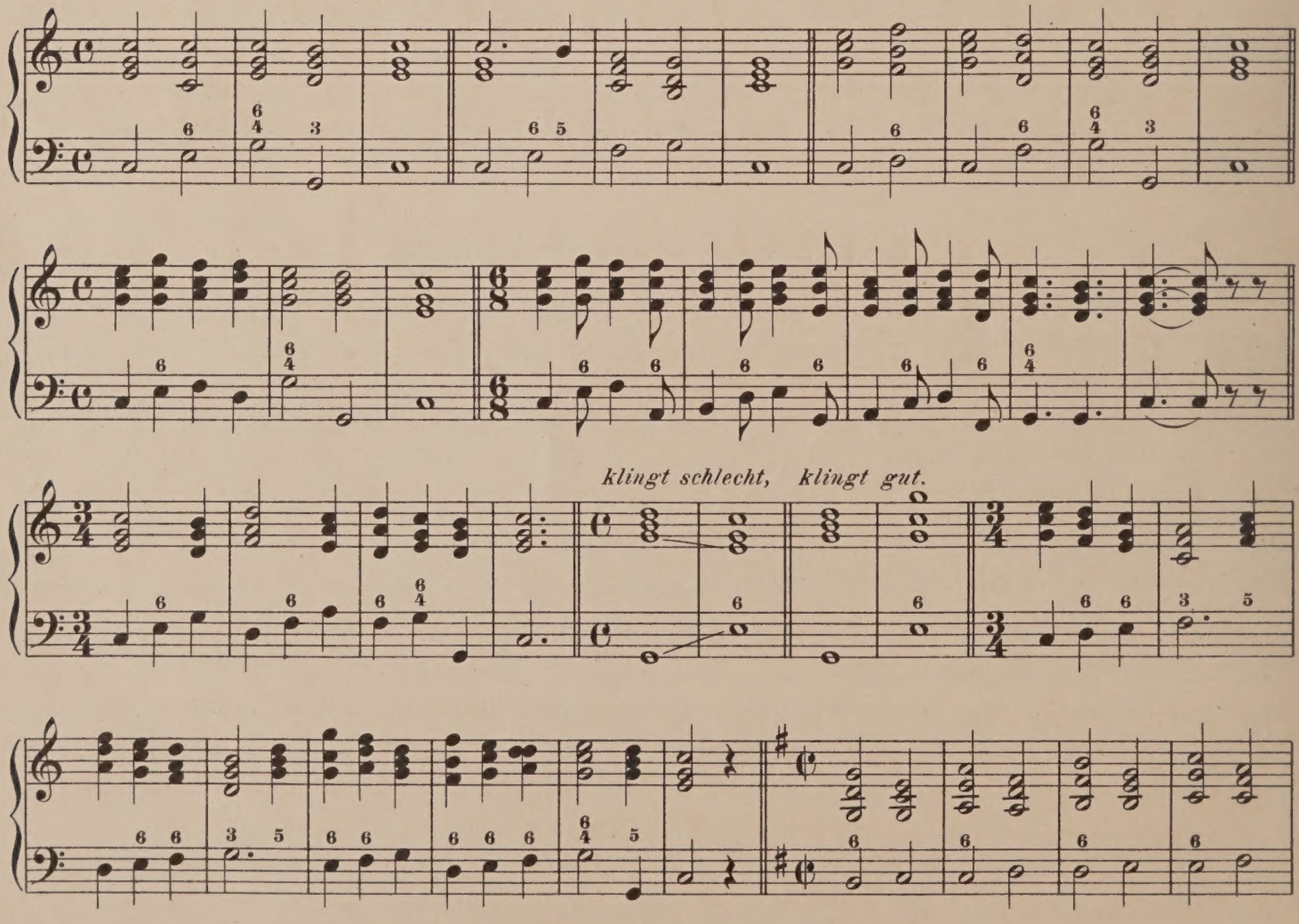
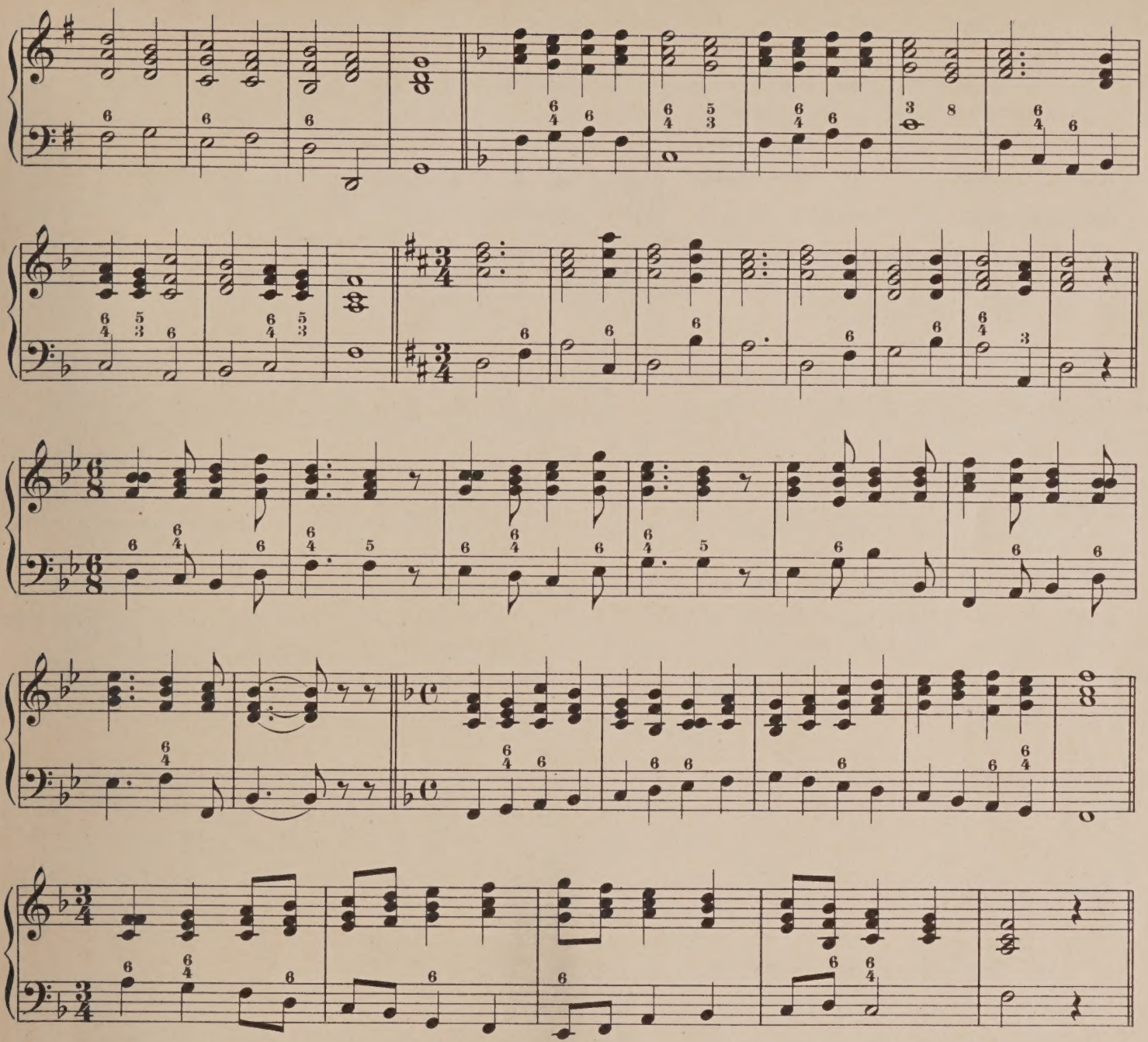
Die Verdoppelung des Basses im Sextaccorde geschieht auch ohne auffallendes Vorklingen des Basses, wenn sie in stufenweiser Fortschreitung auf wenig betonten Takttheilen eintritt. Das sprungweise Verdoppeln derselben klingt schlecht.

Der Quartsextaccord klingt dissonierend, d. h. nach der Fortschreitung (der Quart und Sext) in die Terz und Quint verlangend. Quart und **Sext** werden daher im strengen vierstimmigen Satze **nicht** verdoppelt.

Der Quartsextaccord erscheint meistens am Schlusse vor der Oberdominante.

Die folgenden Beispiele, in denen nicht nur Dreiklänge in Stammformen einander folgen, sondern diese mit Umkehrungen abwechseln, klingen mannigfaltiger und weicher, als die Folgen von Stammformen.

Die Generalbassschrift bezeichnet den Sextaccord mit 6, den Quartsextaccord mit $\frac{6}{4}$, den Dreiklang mit 3, 5, oder 8 an Stellen, wo dessen Lage nicht als selbstverständlich erwartet werden kann.

Der verminderte Dreiklang auf der 7. Stufe wird in der Stammform nur in Sequenzen gesetzt, da in anderen Fällen die Verdoppelung des Grundtones (Leittones) schlecht klingt. Am besten klingt der Accord als Sextaccord mit verdoppelter Quint.



Ähnliche Beispiele sind in allen Durtonarten zu üben, dieselben sollen 4 oder 8 (resp. 5 oder 9) Takte lang gebildet werden in der Art, dass der Schlussaccord auf den Niederstreich des 4. oder 8., 5. oder 9. Taktes fällt. Dabei ist auf melodische Führung der äusseren Stimmen und auf harmonische und rhythmische Charakteristik zu sehen.

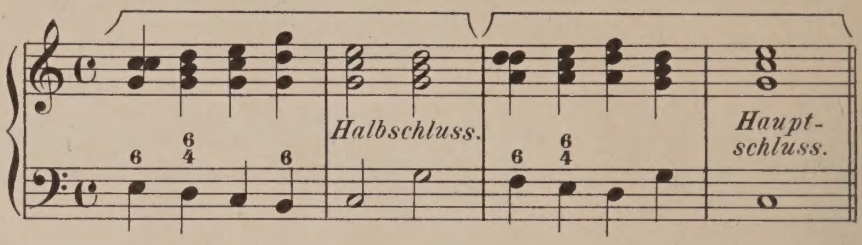
Von den Schlüssen.

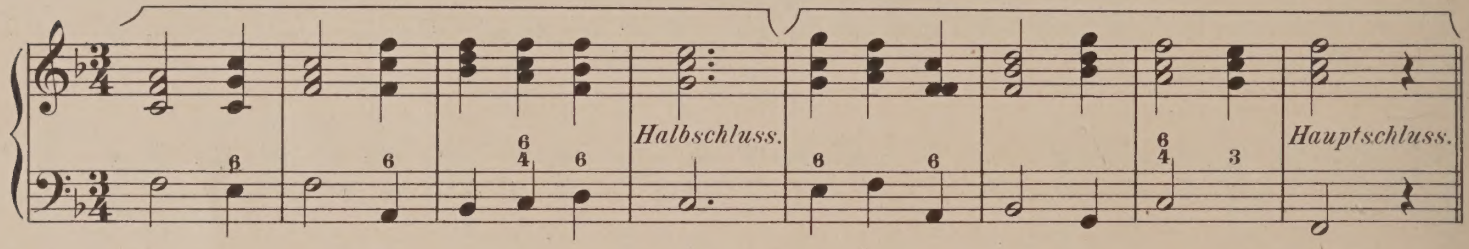
Die musikalische Syntax verlangt nicht nur eine **melodisch-metrische** Gliederung im periodischen Baue der Musik, sondern auch eine **harmonische**. Die harmonische Gliederung eines Musikstückes geschieht durch die verschiedenen harmonischen Schlüsse, welche man unterscheidet in: **Hauptschluss, Halbschluss, Trugschluss.**

Den **Hauptschluss** vollzieht immer die vollkommene Cadenz, es geht daraus hervor, dass im Laufe einer Melodie nur die melodischen Hauptschlüsse derselben von harmonischen Haupt-

schlüssen begleitet sein dürfen. Der Hauptschluss ist der fixe Ausdruck harmonischer Bestimmtheit.

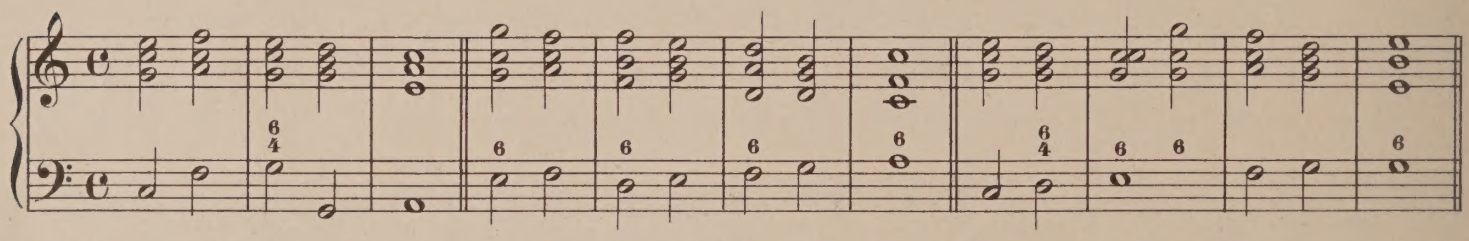
Der **Halbschluss** (in der Regel auf der Oberdominante, kann auch auf anderen Harmonien erfolgen) wirkt fragend, also unbestimmt, eine Fortsetzung erwarten lassend. Daher findet er meistens seine Anwendung zur Trennung der melodischen Abschnitte und des Vorder- und Nachsatzes melodischer Perioden.





*) Der **Trugschluss** ist das unverhoffte Eintreten eines anderen Accordes anstatt der Tonika, eine harmonische Wendung, welche überrascht, also das Gegentheil des bestimmten Schlusses ist, und das Ohr für harmonisch neue Wendungen in Spannung erhält.

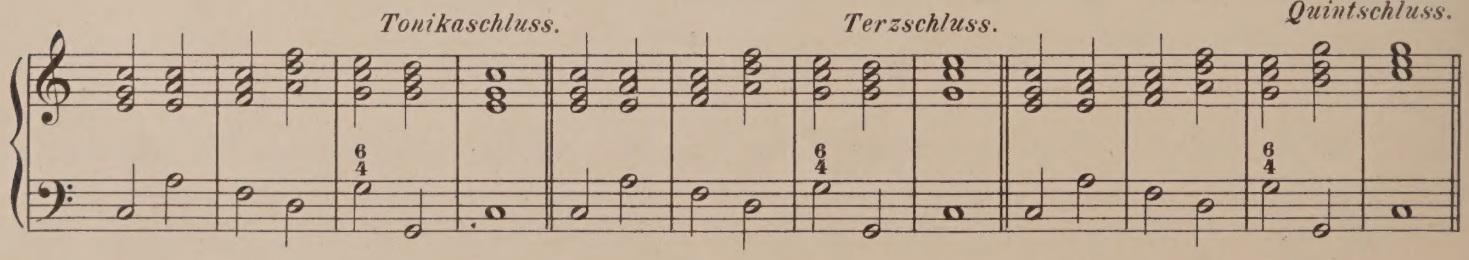
Der für die Tonika eintretende Accord kann ein leitereigener sein, überraschender ist aber die harmonische Wirkung, wenn er einer fremden Tonart angehört.



Die **melodischen Schlüsse** sind auch dreifach:

Der Schluss auf der **Tonika,**
" " " " **Terz,**
" " " " **Quint.**

Der Schluss auf der Tonika hat den Ausdruck der vollsten Überzeugung. Der Schluss auf der Terz wirkt weniger, der Schluss auf der Quint noch weniger bestimmt melodisch abschliessend.

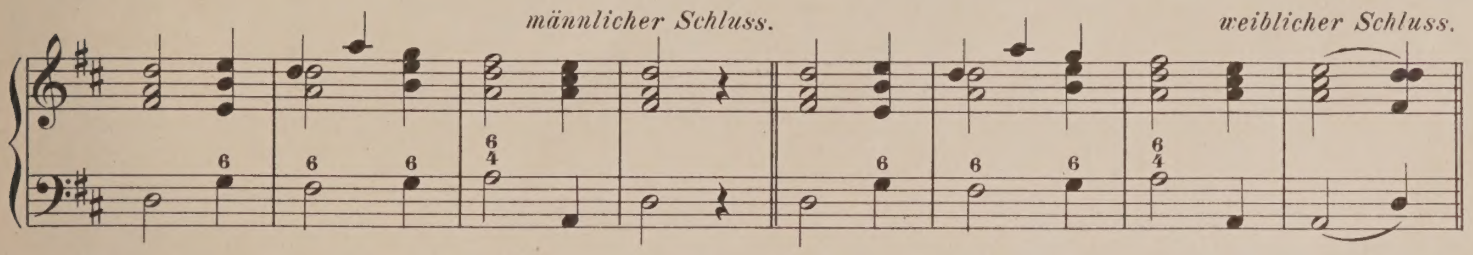


*) In neuerer Musik findet man die verschiedenartigsten harmonischen Schlüsse. Schumann schliesst zum Ausdrucke fragender Sehnsucht seine Composition des Heine'schen Gedichtes „Im wundervollen Monat Mai" mit dem Dominantseptimaccord. Liszt lässt sein Lied „Wie ist die Welt so freudenleer" nicht minder charakteristisch auf dem verminderten Septimaccorde der Haupttonart E-moll schliessen.

In metrischer Beziehung sind die Schlüsse zweifach:

männlich ∪ — **weiblich** — ∪

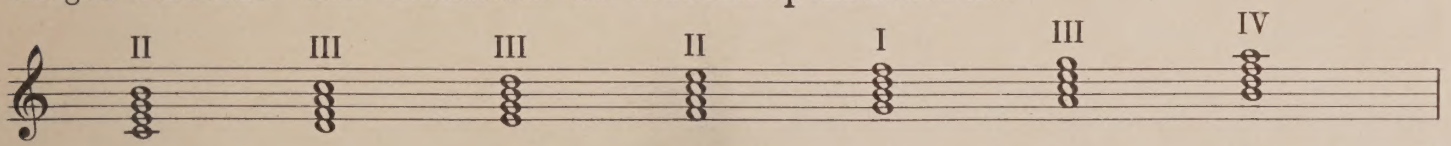
Der erstere schliesst wie der männliche Versfuss auf dem **schwer** betonten, der letztere auf dem **leicht** betonten Takttheile. In dem einen liegt Kraft und Bestimmtheit in dem anderen Weichheit und leichte Grazie. Mozart und Haydn haben die weiblichen Schlüsse häufig in Menuetten und heiteren, sorglosen Sonatensätzen angewendet.



In längeren periodisch gegliederten Sätzen muss der Hauptschluss auf den Schluss eines Rhythmus fallen. Die rhythmische Breite oder die Länge der Schlusscadenz hängt vom Inhalte und der periodischen Anlage des Satzes ab. Im Schlusssatze der C-moll Symphonie von Beethoven dauert der Tonika-Dreiklang durch 29, und die vorausgehende Hauptschlusscadenz verbreitet sich in demselben Presto-Schlusssatze durch 42 Takte. Wem ist wohl die grossartige Wirkung des Schlusses dieser wunderbaren Symphonie entgangen, der Ausdruck kühnsten Schwunges, freudiger Begeisterung in der in grösster harmonischer Einfachheit, aber in genialem Einklange mit Metrik und Rhythmik gebauten Schlusscadenz.

Die Septimaccorde.

Die Durtonleiter hat viererlei Septimaccorde; der erste ist der **Oberdominantseptimaccord,** der die Obertöne des Grundtones bis zur Non enthaltende Grundseptimaccord. Die übrigen bezeichnet man summarisch als **Nebenseptimaccorde.**



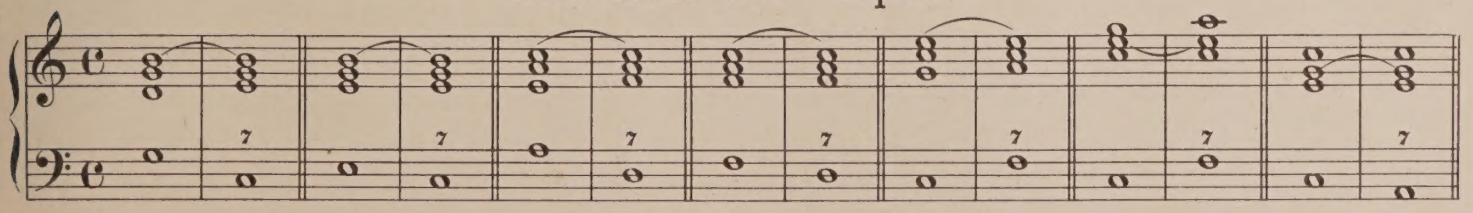
Der **Dominantseptimaccord** besteht aus dem Durdreiklange und der kleinen Septim. Die Septimaccorde auf der 2. 3. und 6. Stufe aus dem Molldreiklange und der kleinen Septim, die Septimaccorde der Tonika und Unterdominante aus dem Durdreiklange und der grossen Septim, der Septimaccord der 7. Stufe aus dem verminderten Dreiklang und der kleinen Septim.

Da die Septim eine Dissonanz ist, so ist ihr Eintreten und Fortschreiten ein weit begrenzteres, als das der Consonanz. Die Generalbassschrift bezeichnet den Septimaccord mit 7.

Das **Eintreten** der Septim geschieht **vorbereitet, durchgehend** oder **frei.**

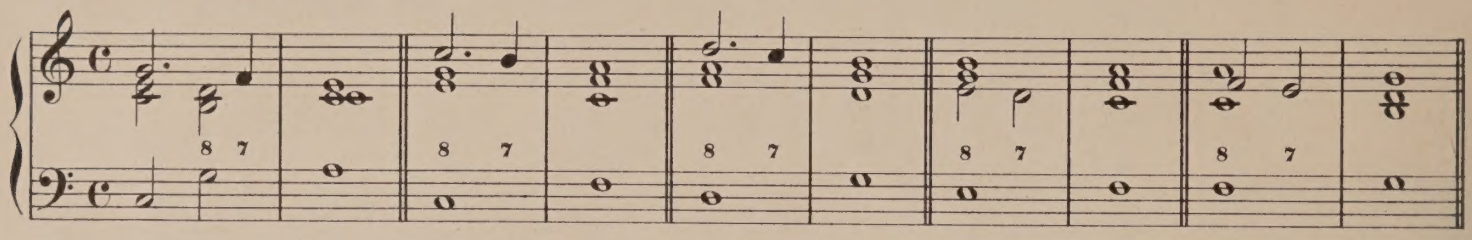
Die Vorbereitung besteht darin, dass der Ton, der als Septim erscheinen soll, in dem vorausgehenden Accorde in derselben Stimme als Consonanz enthalten ist.

Die vorbereitete Septim.



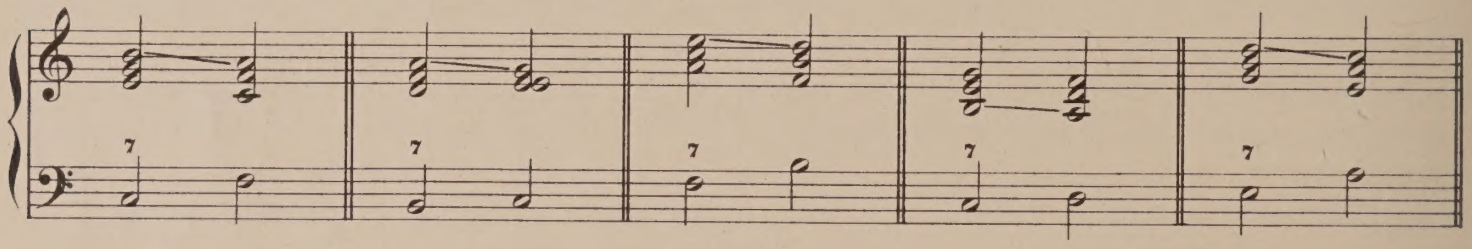
Die durchgehende Septim

erscheint in stufenweisem Abwärtsschreiten auf schlecht betonten Tacktheilen; die Generalbass-schrift bezeichnet sie mit 8 7.

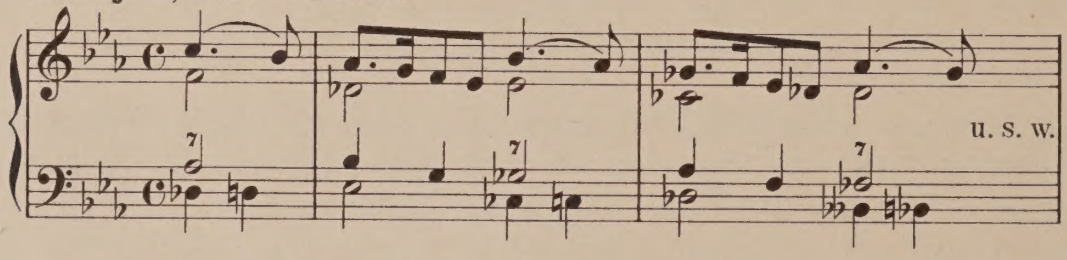


Die frei eintretende Septim

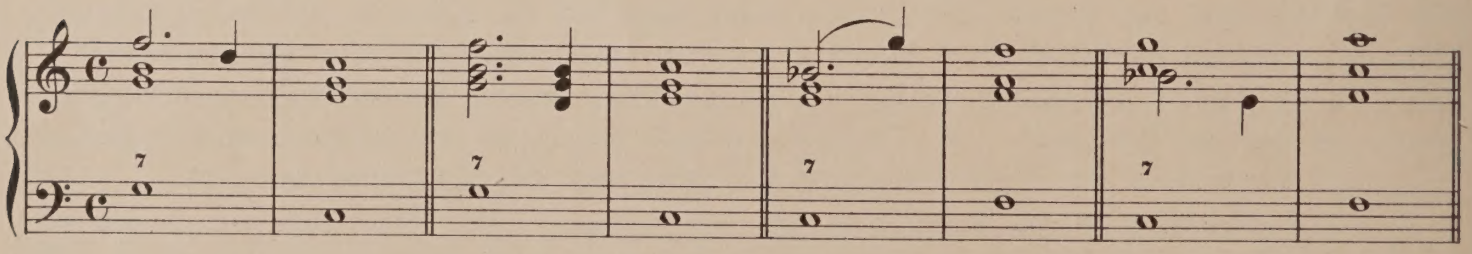
erscheint unabhängig von dem vorausgehenden Accorde.



R. Wagner, Lied: Schmerzen.

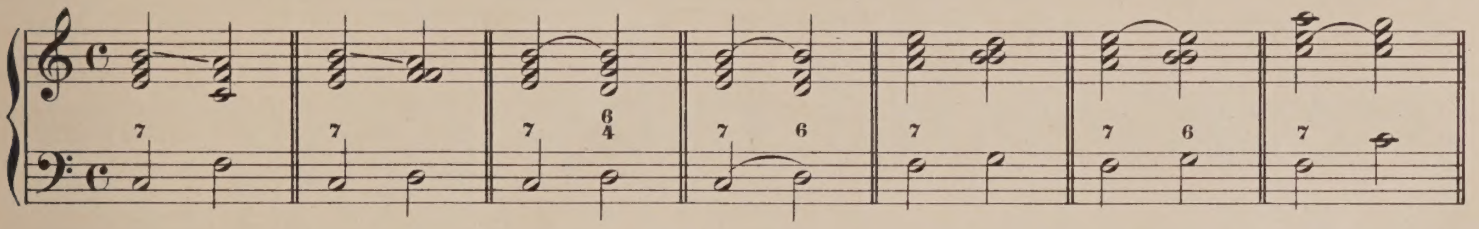


Der Dominantseptimaccord kann auch im **reinen Satze** unvorbereitet eintreten.*)Im freien Satze kann die Septim auf Grund ihrer intimen Zusammengehörigkeit mit den übrigen Intervallen der Stammform auch sprungweise auf- und abwärts in den Grundton, die Terz oder Quint oder in die obere oder untere Wechselnote derselben fortschreiten. (Seite 32 Wechselnoten.)

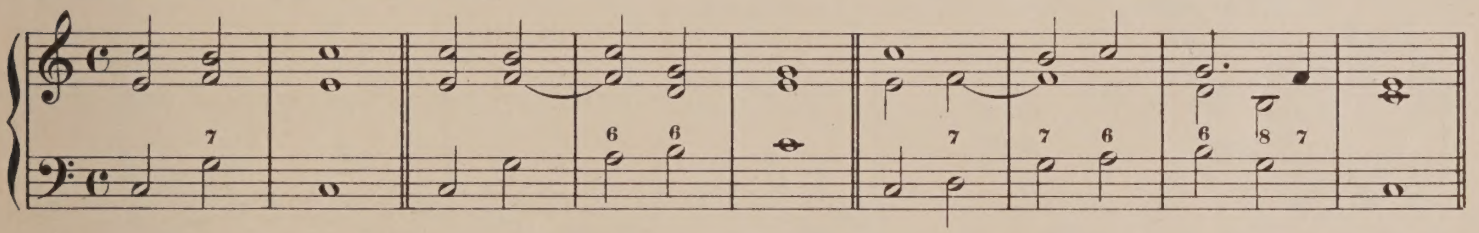


*) Die ersten Aufgaben stellte sich die Compositionskunst bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts vornehmlich in Werken für Gesang a capella (ohne instrumentale Begleitung). Die Sangbarkeit der einzelnen Stimmen beschränkt von selbst schon die Manigfaltigkeit der Modulation und Farbenwirkung der Chromatik. Der nächste Zweck dieser Compositionen, die Verherrlichung des Gottesdienstes verlangte Ruhe, Ernst, Innigkeit und Milde in dem Gewande der Diatonik, und leidenschaftliche Regungen, denen freie Dissonanzen und Chromatik den beredtesten Ausdruck geben, waren vollständig ausgeschlossen. Die Summe aller diesbezüglichen Regeln nennt man die **Lehre des reinen Satzes.** Diese verbietet auch das freie Eintreten der Nebenseptimaccorde sowie das Auflösen der Septim durch Fortschreiten der übrigen Stimmen.

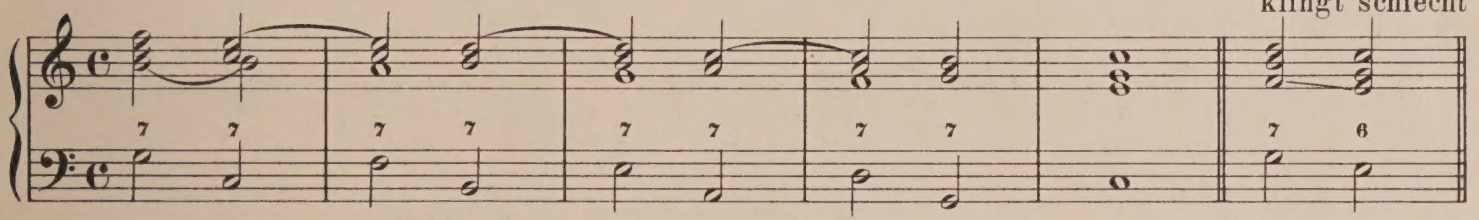
Das **Auflösen** der Septim geschieht entweder durch das Fortschreiten stufenweise abwärts in eine Consonanz des folgenden Accordes, oder durch das Fortschreiten der übrigen Stimmen, wodurch die liegenbleibende Septim zu einer Consonanz des folgenden Accordes wird. Das sprungweise Fortschreiten eines Intervalles in den Ton, in den die Septim sich auflöst, klingt schlecht.



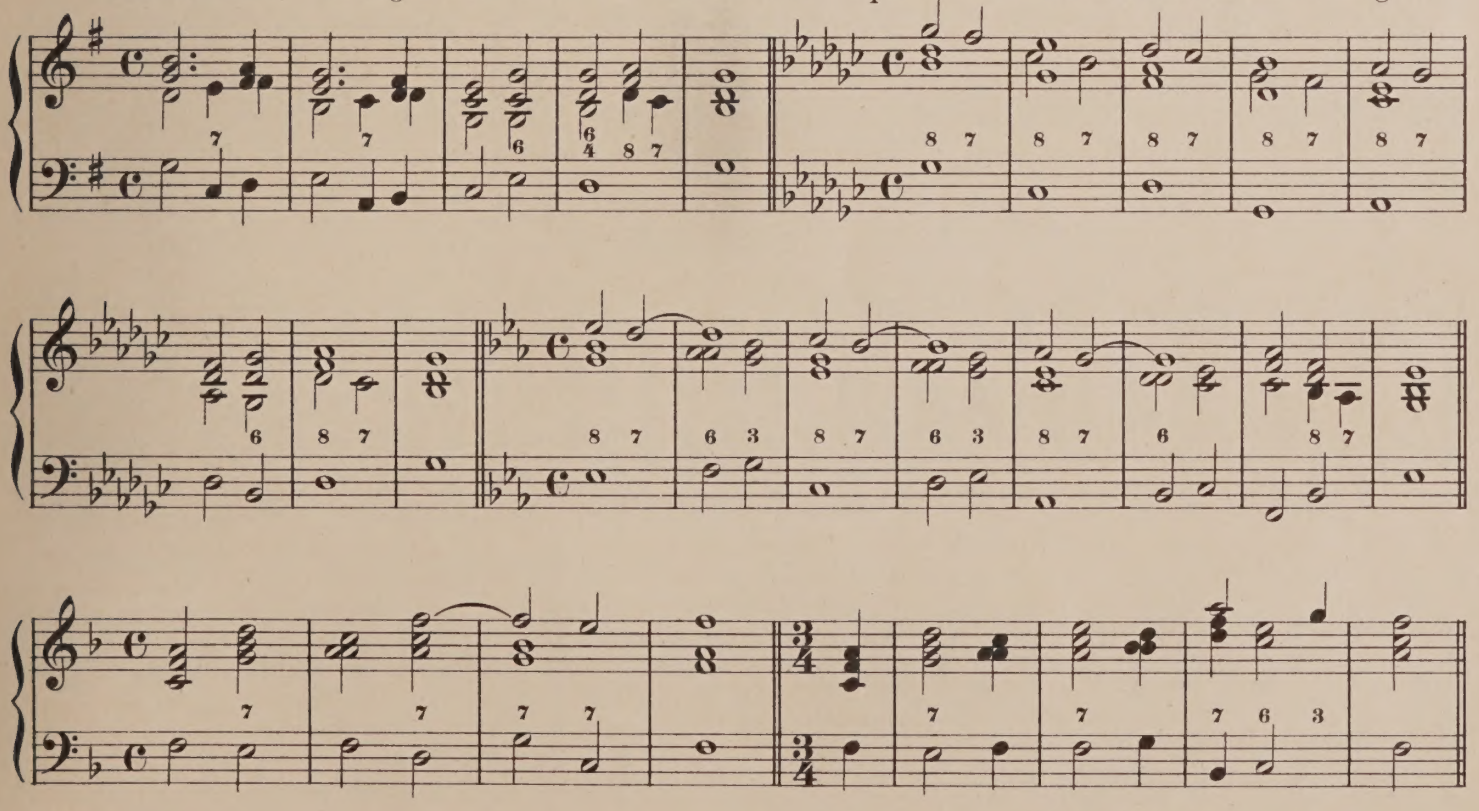
Im dreistimmigen Satze muss ein Intervall des Septimaccordes natürlich ausgelassen werden, manchmal auch im vierstimmigen, wenn ein Septimaccord dem anderen folgt. Man lässt in diesem Falle die Quint weg.

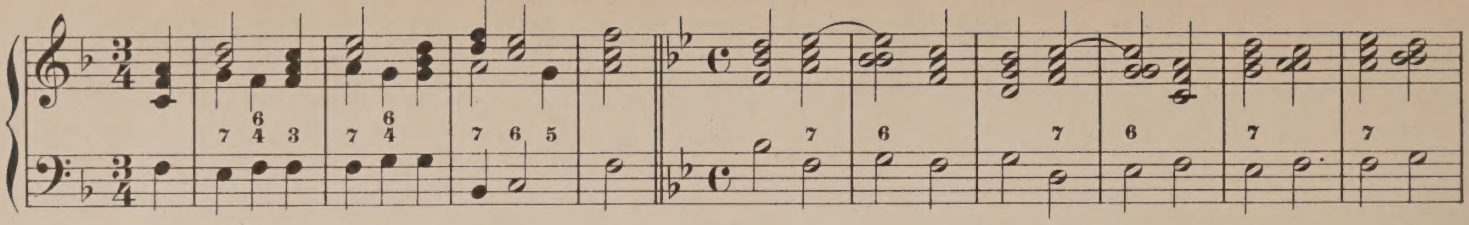


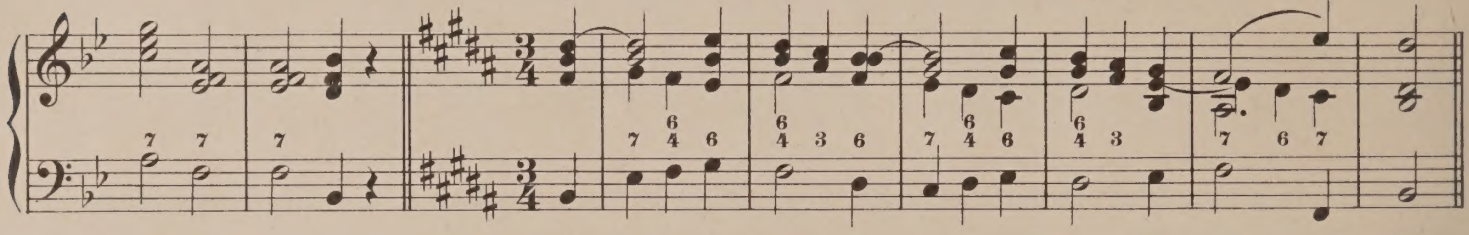
klingt schlecht



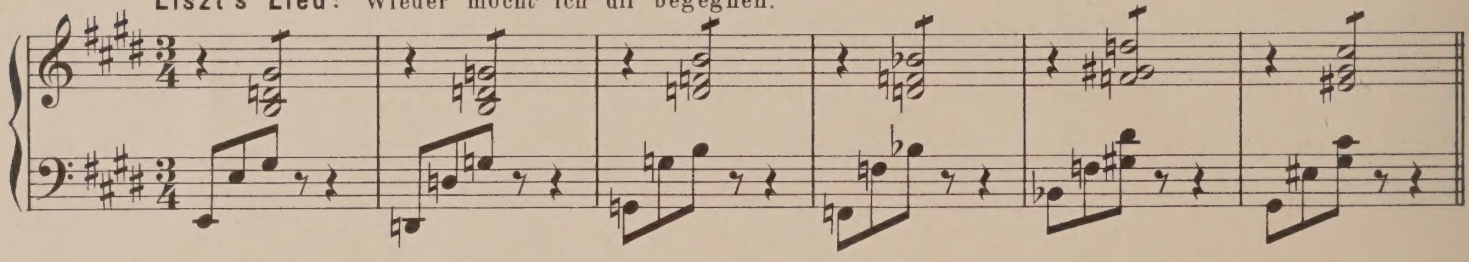
Vorbereitete, durchgehende und frei eintretende Septimen mit verschiedenen Auflösungen.

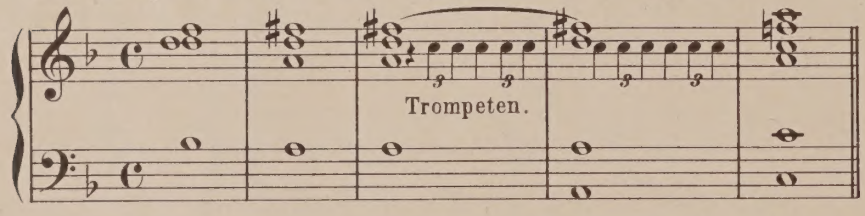


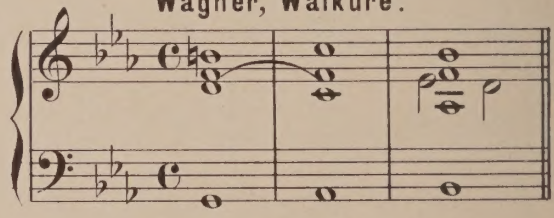




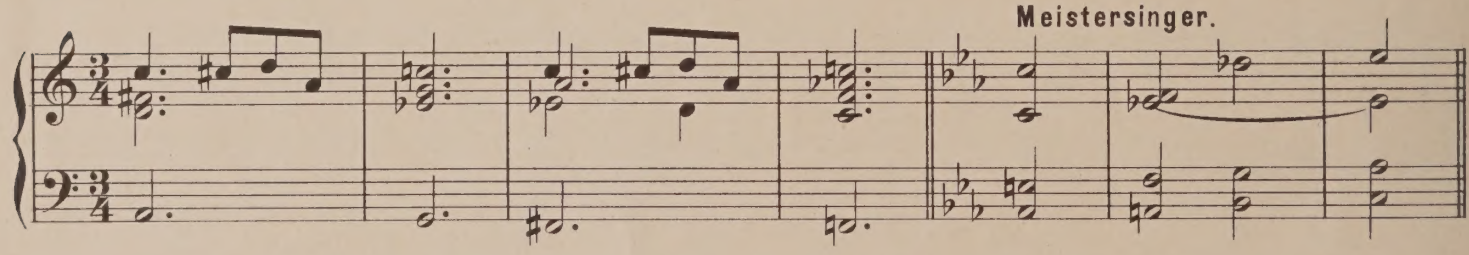
Liszt's Lied: Wieder möcht' ich dir begegnen.

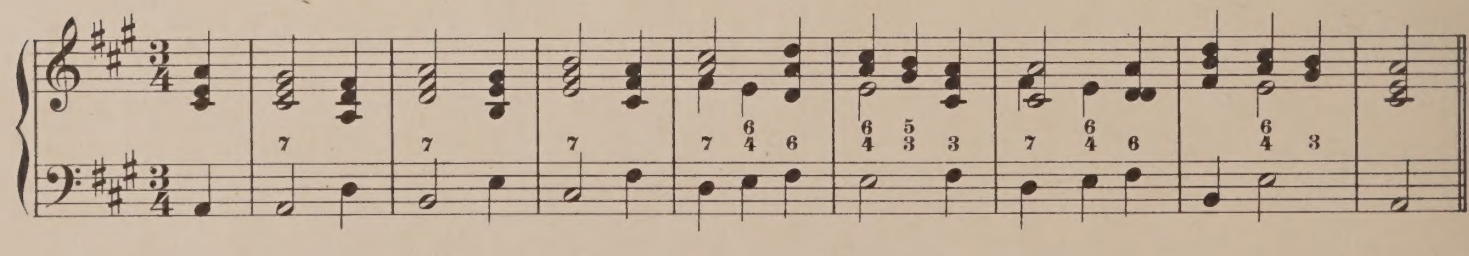


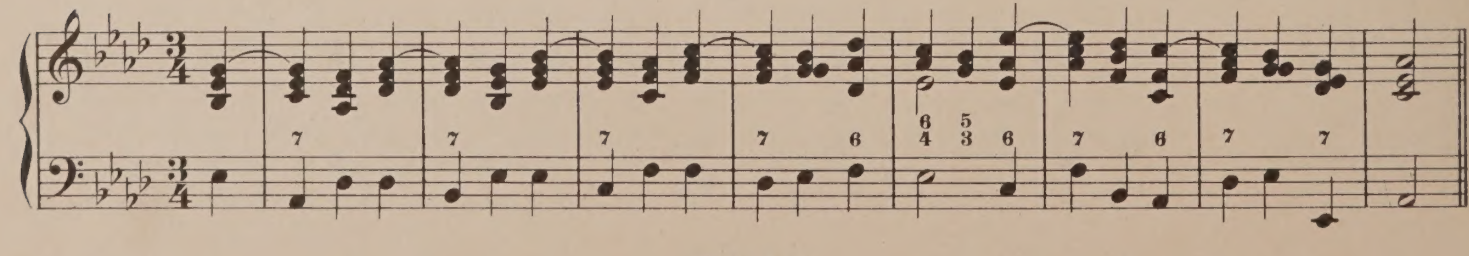
Rheinberger, Wallenstein. Symphonisches Tongemälde.

Wagner, Walküre.



Meistersinger.



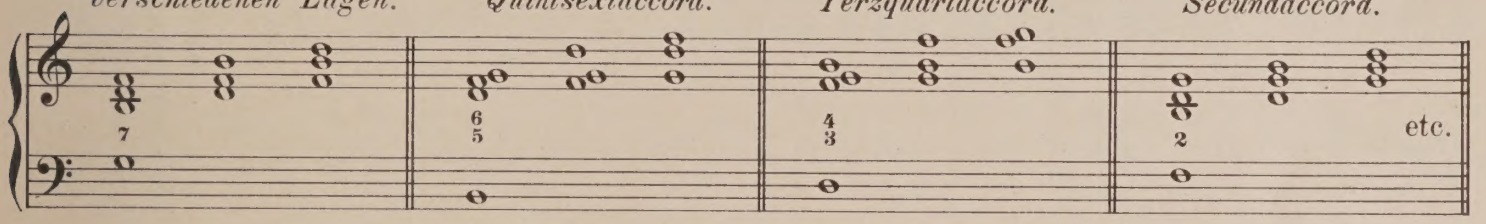




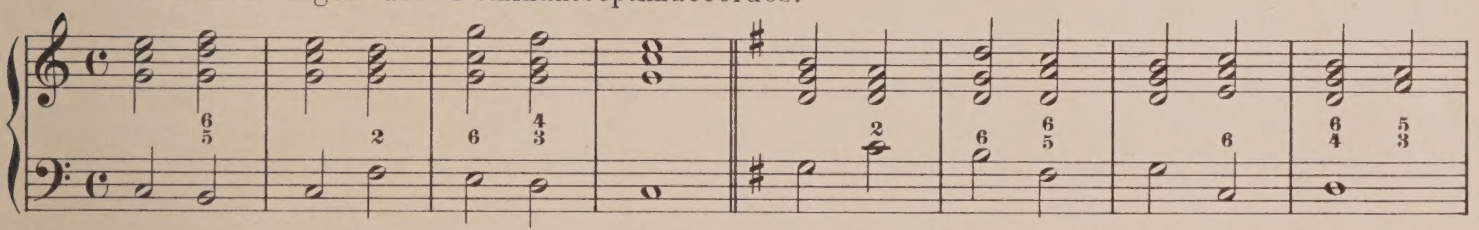
Umkehrungen der Septimaccorde.

Sebstverständlich unterscheidet man bei den Septimaccorden so wie bei den Dreiklängen die enge und die weite Lage, und je nach der Oberstimme die Octavlage, die Terzlage, die Quintlage und die Septimlage. Durch die Verlegung des Grundtones in die obere Octave entstehen wie bei den Dreiklängen die Umkehrungen, und zwar, wenn die Terz im Basse ist, der **Quintsextaccord,** ist die Quint im Basse, der **Terzquartaccord,** und wenn die Septim im Basse ist, der **Secundaccord**. Die Namen dieser Umkehrungen kennzeichnen das neue Verhältnis des Grundtones und der Septim zum Basstone. Das Eintreten und Auflösen der Septim erfolgt in derselben Art wie bei den Stammformen. Die Generalbassschrift bezeichnet den Quintsextaccrd mit $\frac{6}{5}$, den Terzquartaccord mit $\frac{4}{3}$ und den Secundaccord mit 2.

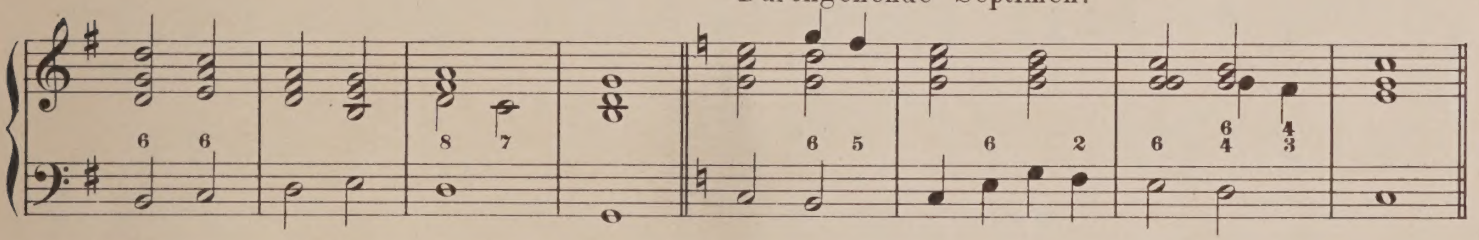
Stammform in verschiedenen Lagen. *Quintsextaccord.* *Terzquartaccord.* *Secundaccord.*



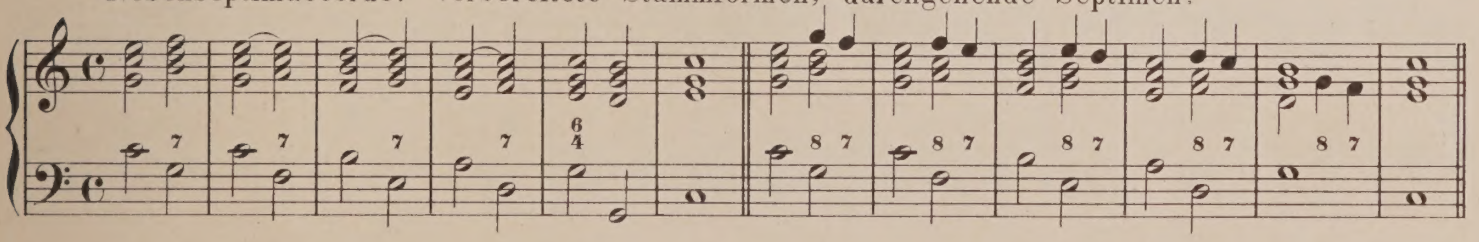
Die Umkehrungen des Dominantseptimaccordes.



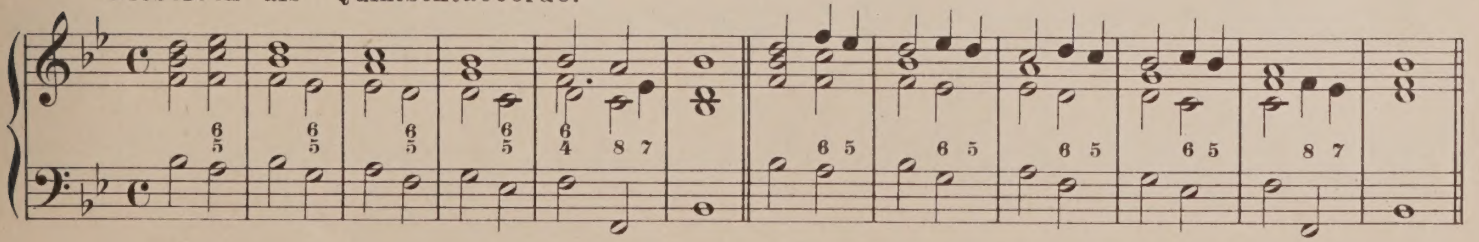
Durchgehende Septimen.



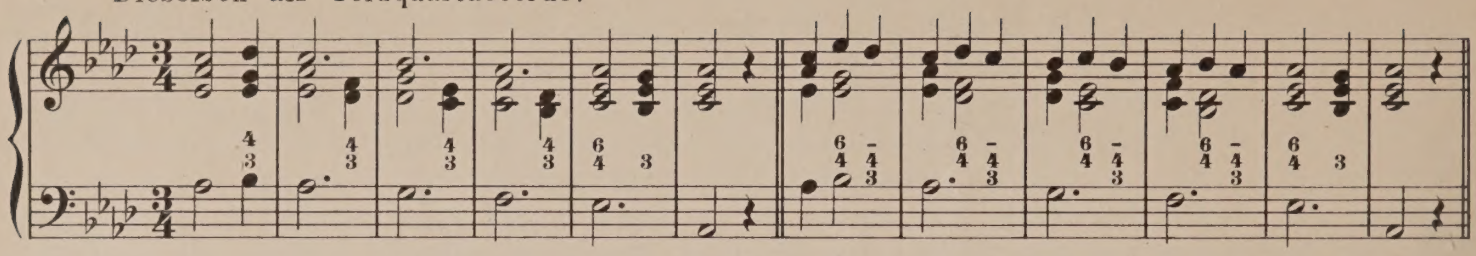
Nebenseptimaccorde. Vorbereitete Stammformen, durchgehende Septimen.



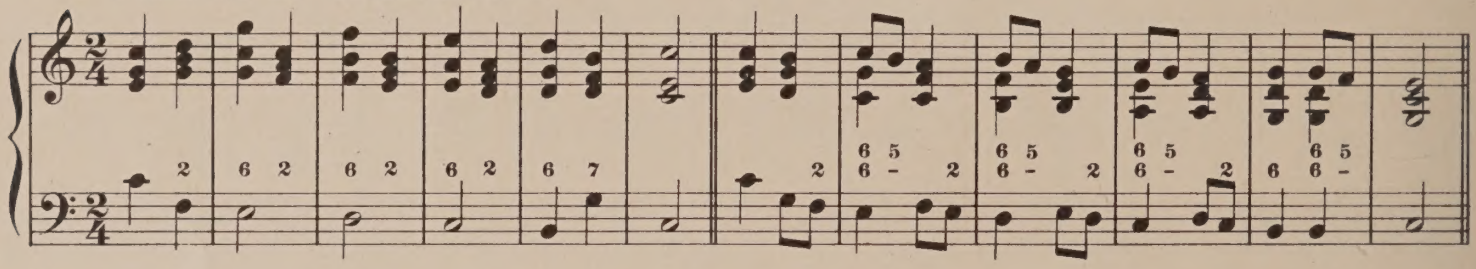
Dieselben als Quintsextaccorde.



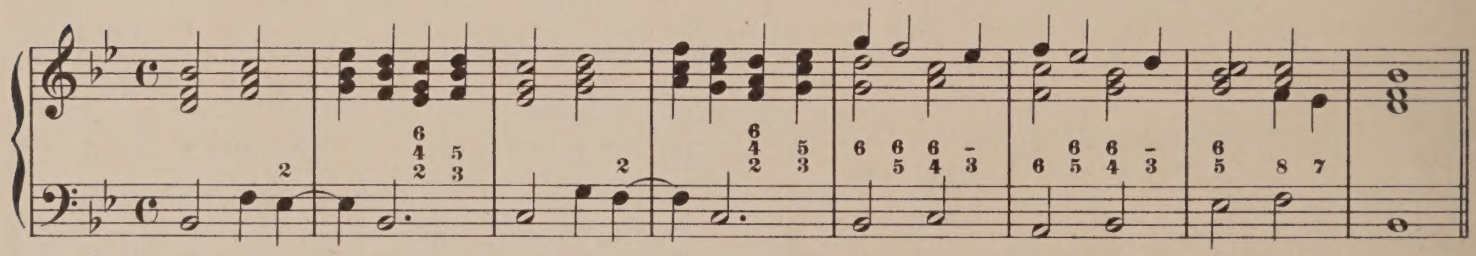
Dieselben als Terzquartaccorde.



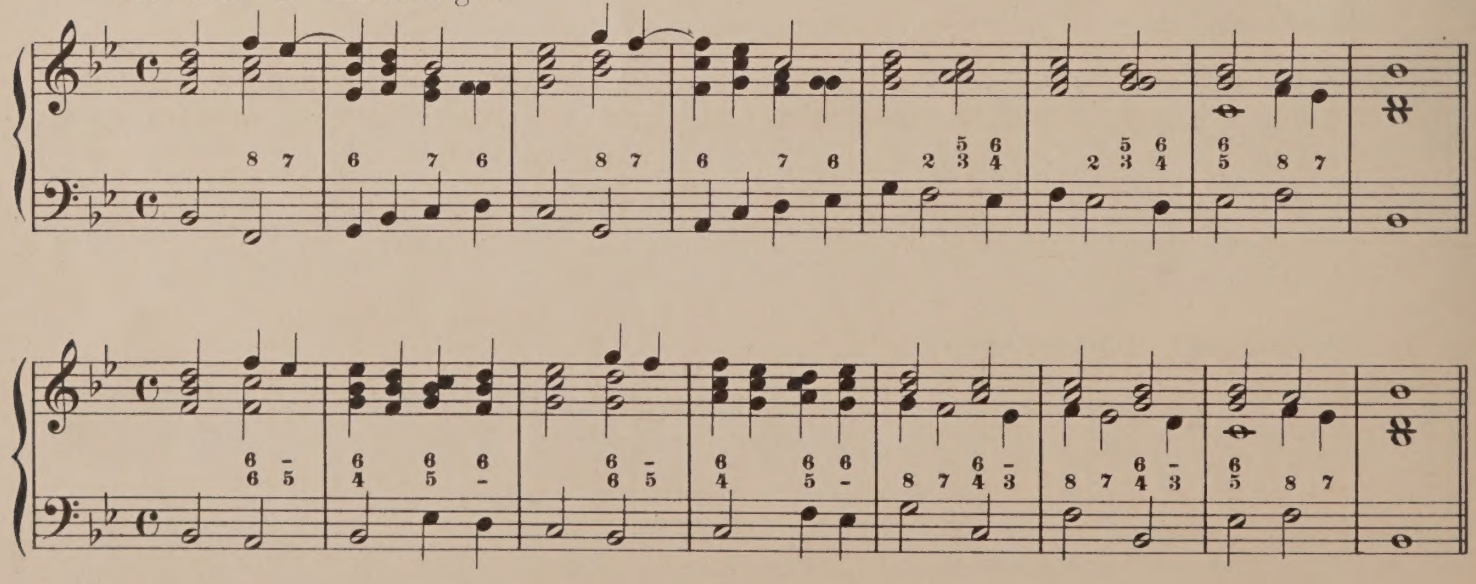
Dieselben als Secundaccorde.



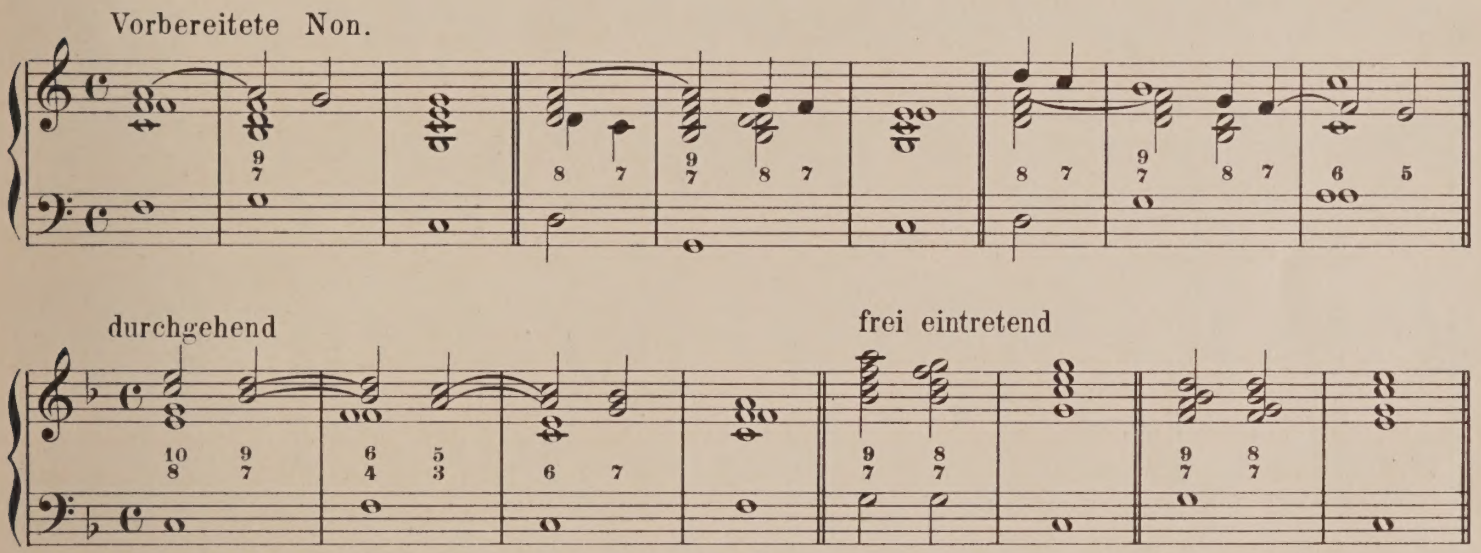
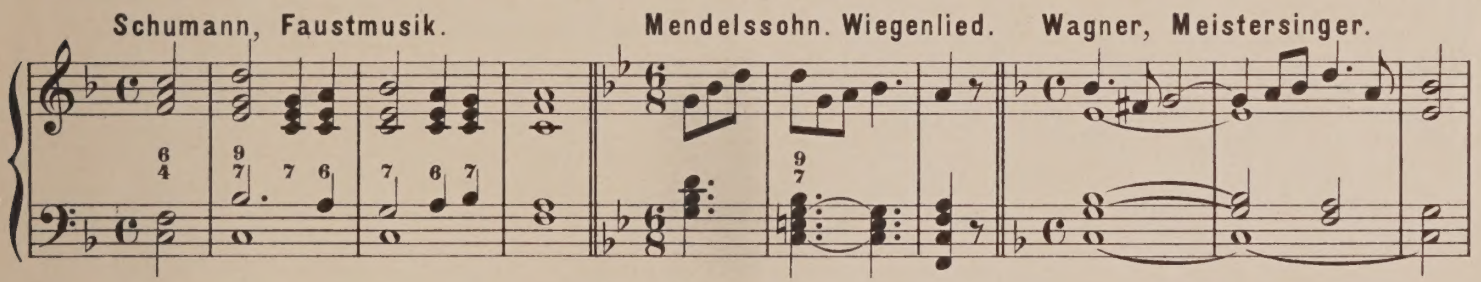
Alle Beispiele sind für das Clavier oder die Orgel gedacht, und sollen schriftlich ausgeführt und auswendig auf dem Claviere gespielt und transponiert werden. Es ist ganz besonders lehrreich, zuerst sich ein Beispiel in Stammformen, dann dasselbe mit den Umkehrungen, mit durchgehenden Septimen in verschiedenen Lagen, Ton- und Taktarten in der angedeuteten Weise zu bilden. Die Auflösungen der Septim durch das Fortschreiten der übrigen Stimmen bieten interessante harmonische Wirkungen, welche sich vornehmlich in neuerer Musik finden.

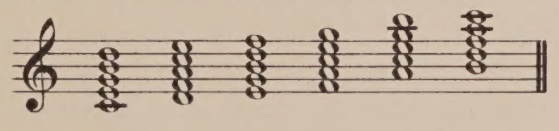
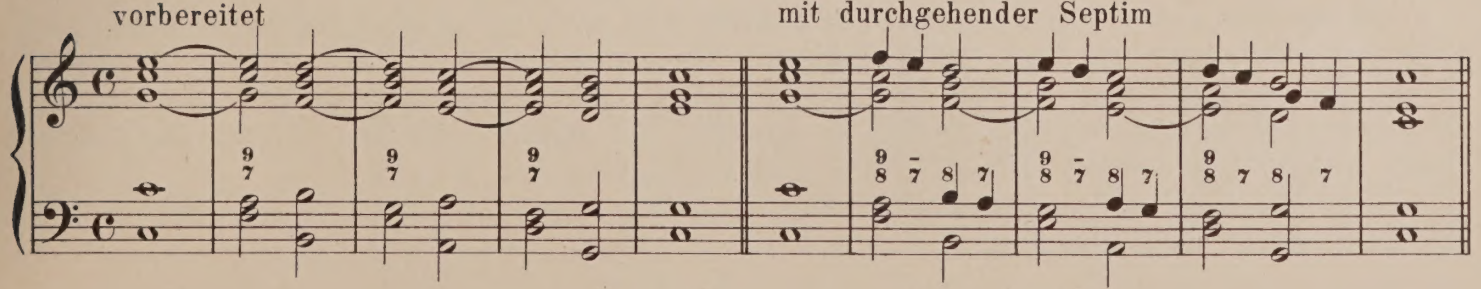


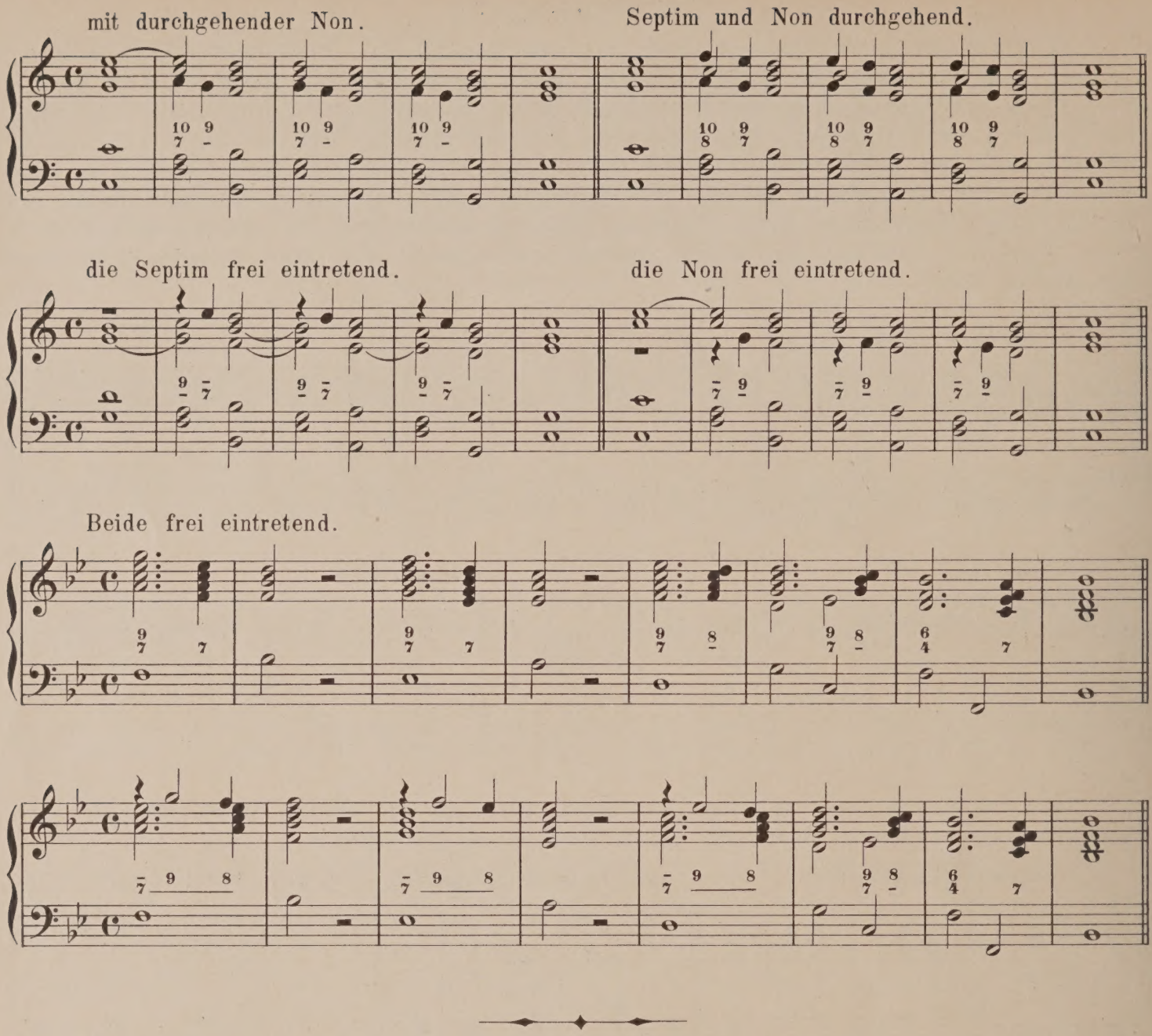
Dieselben in Umkehrungen.



Die Nonaccorde.

Der fünfstimmige Grundaccord besteht aus dem Durdreiklang, der kleinen Septim und der grossen Non; er enthält die Obertöne Terz, Quint, Septim und Non und steht in der Durtonart auf der Oberdominante wie der Septimgrundaccord und heisst der **Dominantnonaccord.** Die Non hat einen ähnlichen, doch schärferen Dissonanzcharakter wie die Septim, und tritt im strengen und freien Satze unter denselben Bedingungen ein. Frei eintretende Nonaccorde finden sich häufig in moderner Musik. Die Umkehrungen dieses Accordes klingen schlecht. Er ist im streng vierstimmigen Satze überhaupt selten verwendet, weil er stets nur mit Auslassung eines Intervalles (meistens der Quint) gesetzt werden kann. Die Generalbassschrift bezeichnet den Accord mit $\frac{9}{7}$.

Wie die Septim kann auch die Non sprungweise auf- und abwärts in ein Intervall des Accordes oder in dessen obere oder untere Wechselnote fortschreiten.

Die übrigen Nonaccorde heissen **Nebennonaccorde,** und erscheinen, wie der Dominantnonaccord vorbereitet durchgehend oder frei eintretend. Die beiden Dissonanzen des Accordes, Septim und Non können **zusammen** oder **einzeln** vorbereitet oder **frei** eintretend erscheinen.





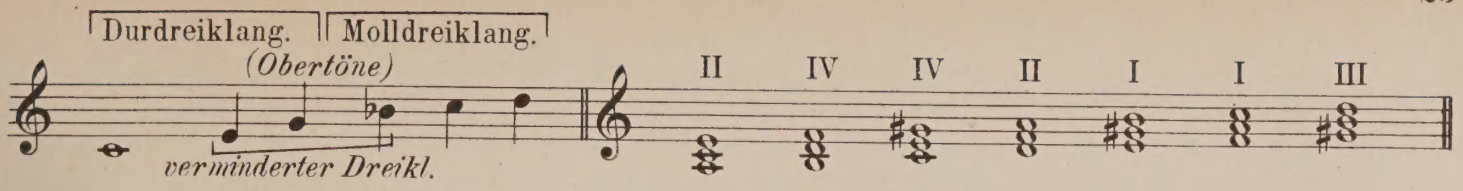
Die Molltonart.

Die Dreiklänge.

Die Molltonart ist das Charakteristicum der harmonischen Molltonleiter. Die Accorde der Molltonart werden auf der harmonischen Molltonleiter ebenso aufgebaut, wie die der Durtonart auf der Durtonleiter. Wird der Molltonart die melodische Molltonleiter zu Grunde gelegt, so erhalten wir ein erweitertes Mollsystem, ähnlich dem übergreifenden Mollsystem, welches in harmonischer, und daher auch melodischer Beziehung das reichhaltigste ist.

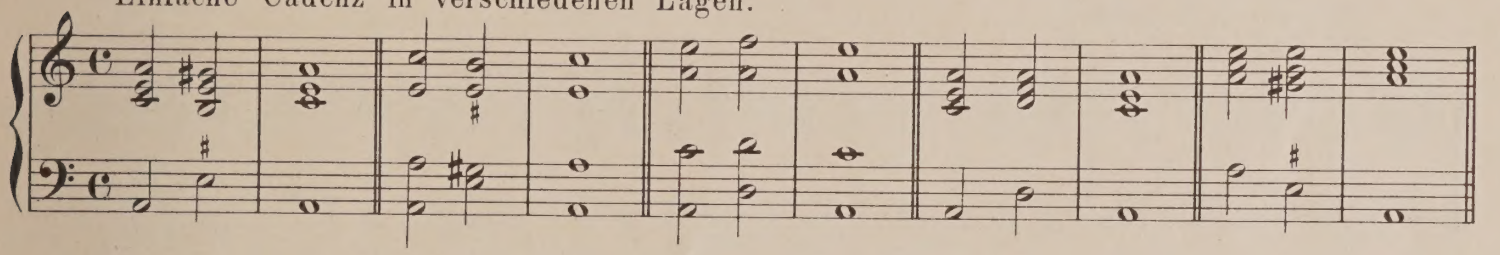
Unter den sieben Dreiklängen der Molltonart sind zwei mit grosser Terz und reiner Quint, also übereinstimmend mit dem Grunddreiklang. Diese Durdreiklänge stehen auf der 5. und 6. Stufe, die Molldreiklänge auf der ersten und vierten, die verminderten auf der zweiten und siebenten und der übermässige Dreiklang, welcher aus grosser Terz und übermässiger Quint besteht, ist auf der dritten Stufe der harmonischen Molltonleiter.

Der Molldreiklang und der verminderte Dreiklang finden ebenfalls in den Obertönen ihre harmonische Begründung.

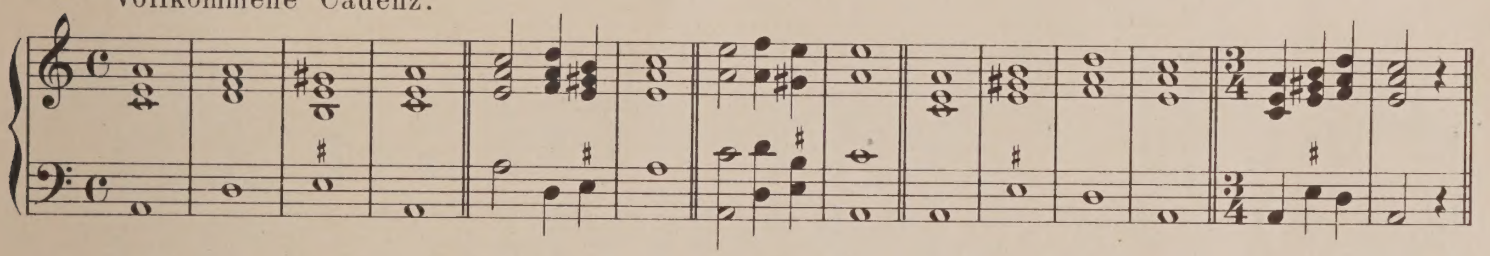


Vergleichen wir die Dreiklänge der Molltonart mit denen der Durtonart, so finden wir in dem übermässigen Dreiklange der dritten Stufe einen neuen, die drei übrigen besitzt auch die Durtonart. Für die Verbindung der Dur- und Moll- Dreiklänge und der verminderten gelten dieselben Regeln wie in der Durtonart; von einem neuen Gesichtspunkte ist nur der übermässige Dreiklang zu betrachten. Die erste harmonische Verbindung ist in der Molltonart wie in der Durtonart die einfache Cadenz. Die Generalbassschrift bezeichnet die Erhöhung der 7. Stufe mit ♯ oder ♮.

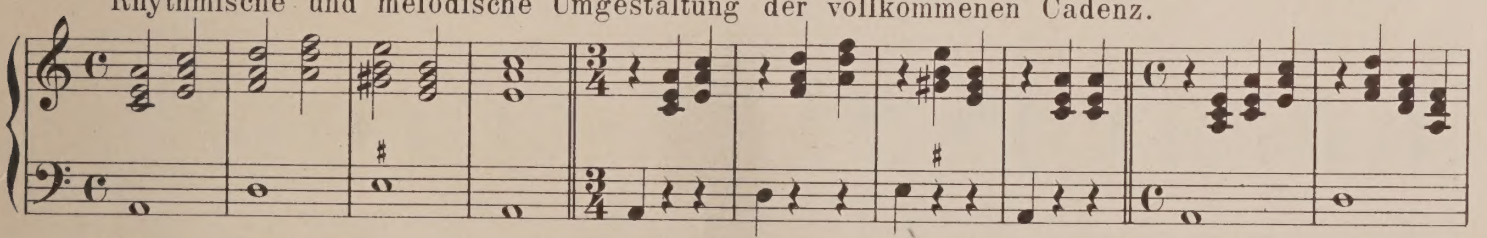
Einfache Cadenz in verschiedenen Lagen.



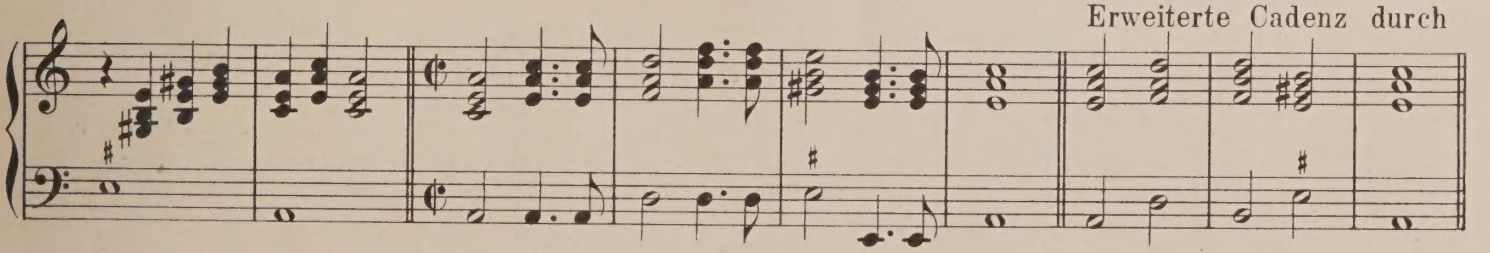
Vollkommene Cadenz.



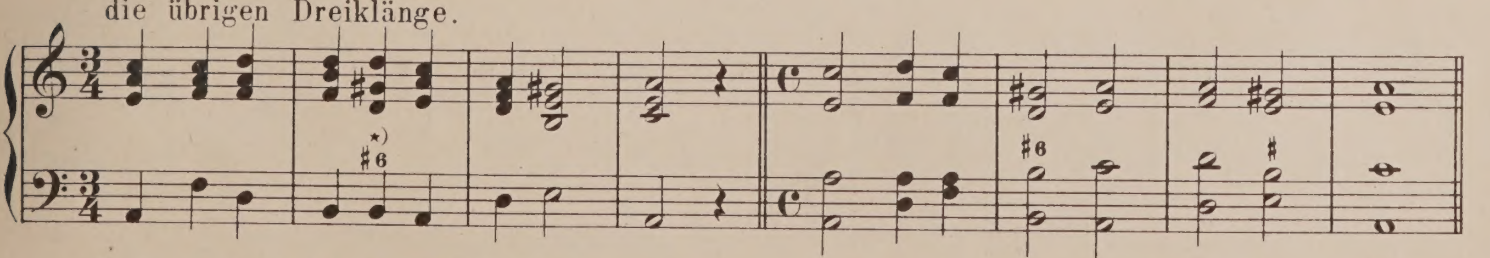
Rhythmische und melodische Umgestaltung der vollkommenen Cadenz.



Erweiterte Cadenz durch

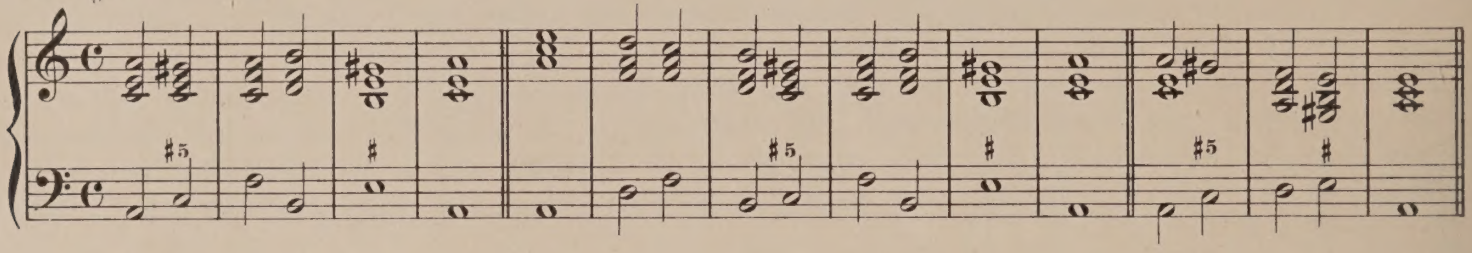


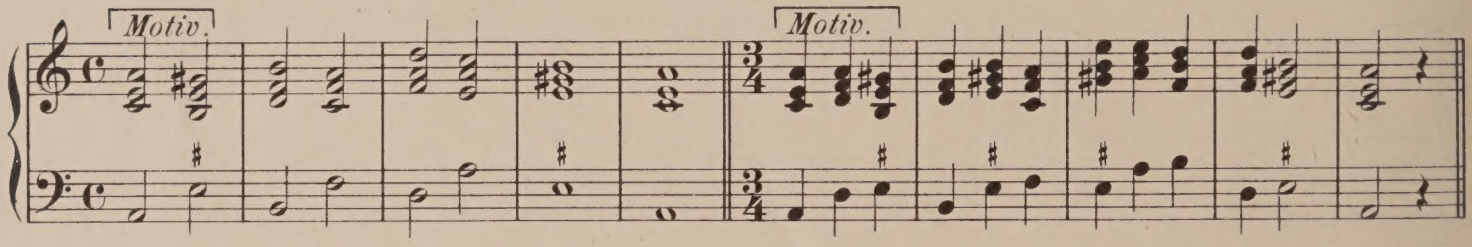
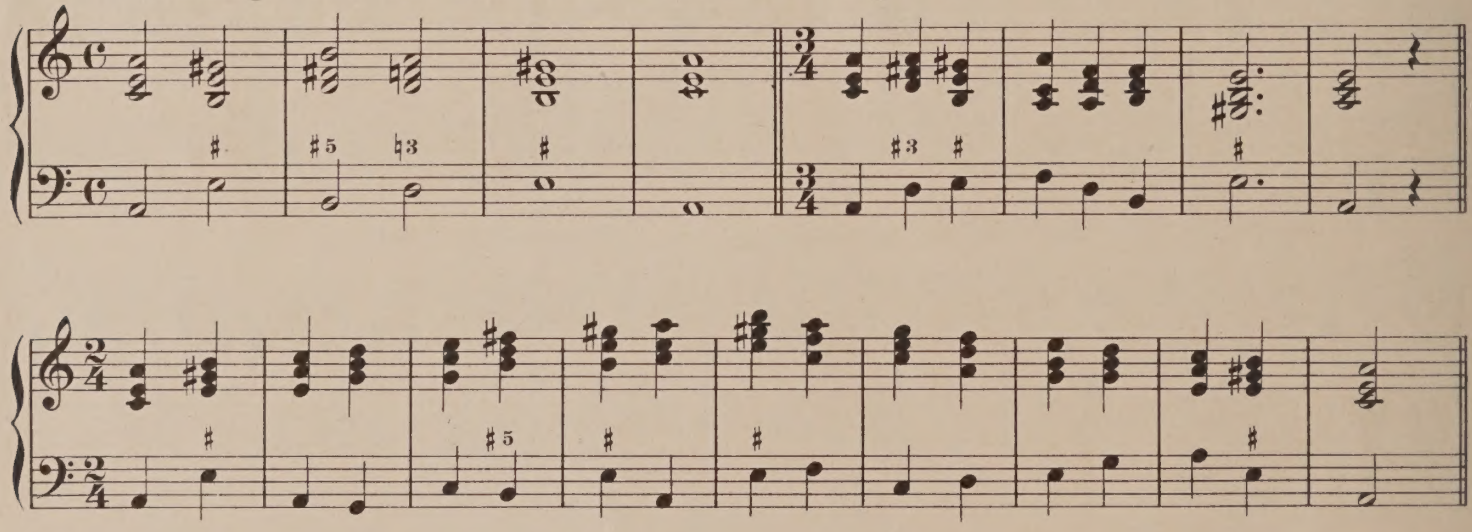
die übrigen Dreiklänge.



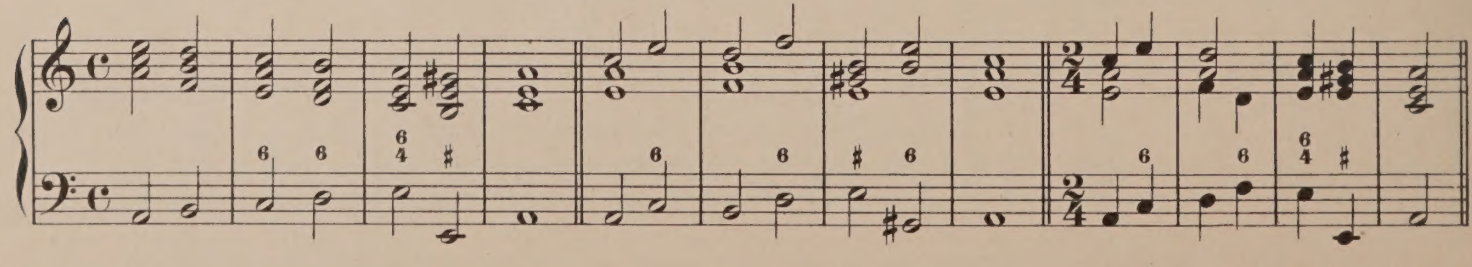
*) Da der verminderte Dreiklang, wie in der Durtonart, in der Stammform schlecht klingt, ist hier der Sextaccord gesetzt.

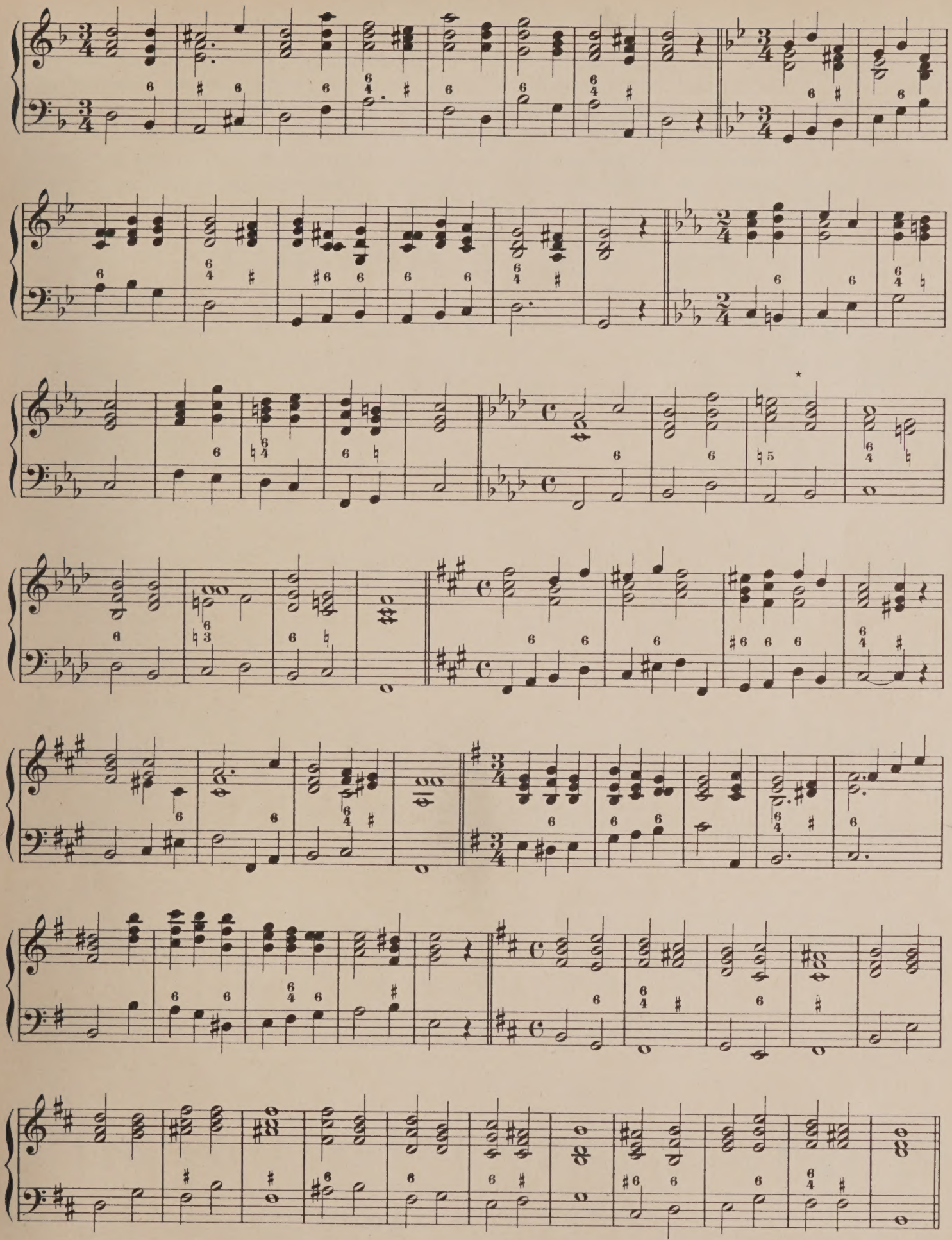
Bei Anwendung des übermässigen Dreiklanges ist zu beachten, dass die übermässige Quint ein Leitton ist, der, wie der Leitton der Durtonart, aufwärts strebt, und daher, vom harmonischen Standpunkte betrachtet, stufenweise aufwärts geführt werden soll. Melodisch genommen, also durchgehend, kann er auch abwärts geführt werden. Die Generalbassschrift bezeichnet ihn mit ♯5.



Cadenz in Sequenzen.

Verbindungen auf der melodischen Molltonleiter aufgebaut.

Die Umkehrungen der Dreiklänge.

Wie die Dreiklänge der Durtonart werden auch die der Molltonart umgekehrt. Die Umkehrungen heissen ebenfalls Sextaccorde und Quartsextaccorde. Die beiden verminderten Dreiklänge werden so wie der der Durtonart ofters als Sextaccorde verwendet, als in der Stammform, der übermässige Dreiklang klingt nicht gut als Quartsextaccord, das übermässige Intervall wird nicht verdoppelt.

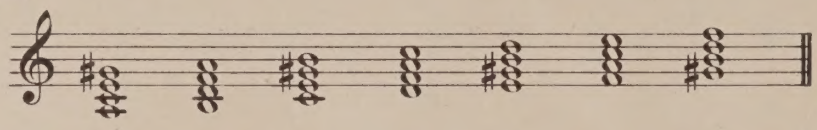


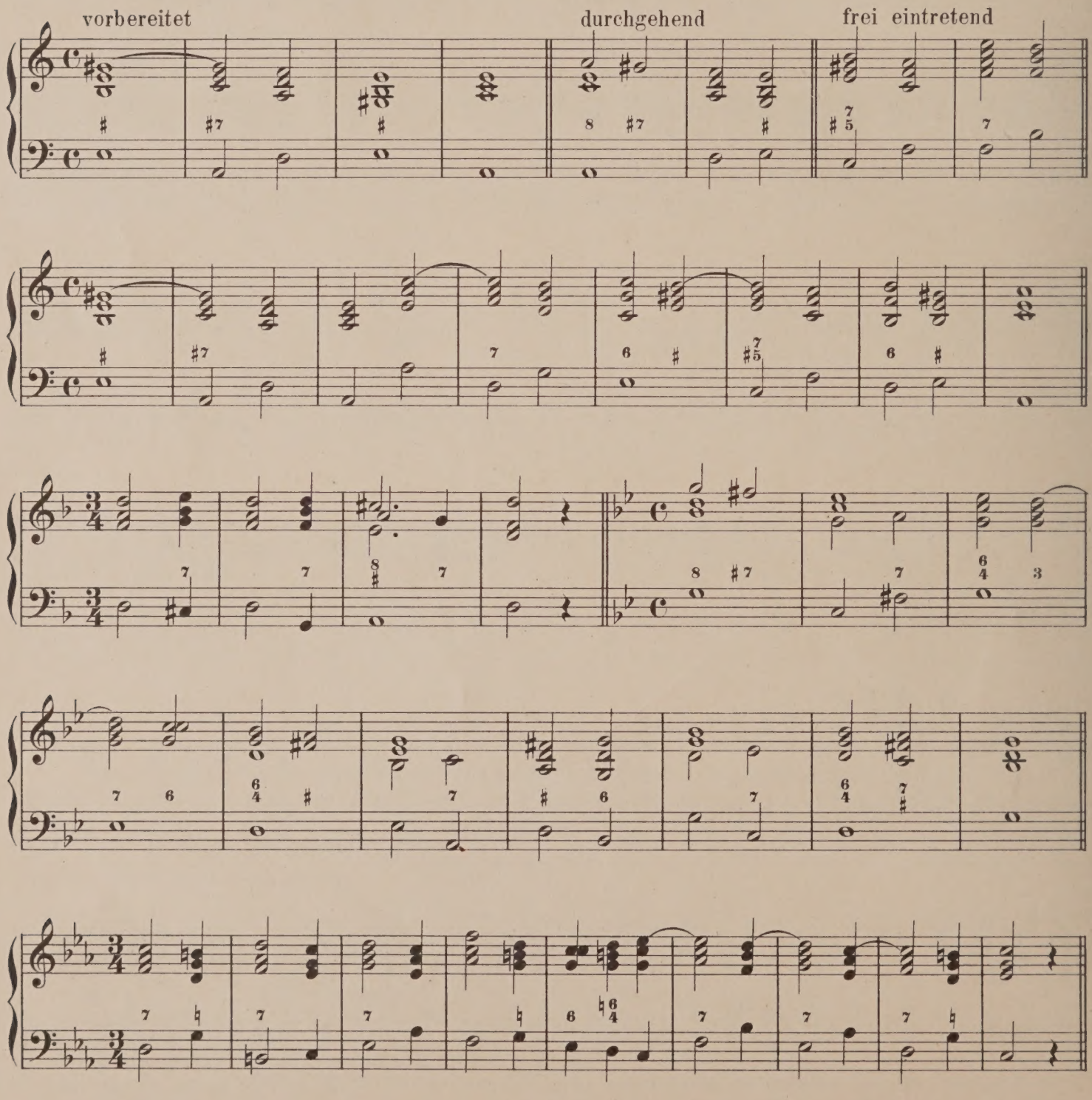


*) Wenn man die harmonische Molltonleiter auch melodisch gelten lässt, so rechtfertigt ein bestimmter Ausdruck auch diese überraschende Anwendung der übermässigen Secund.

Die Septimaccorde.

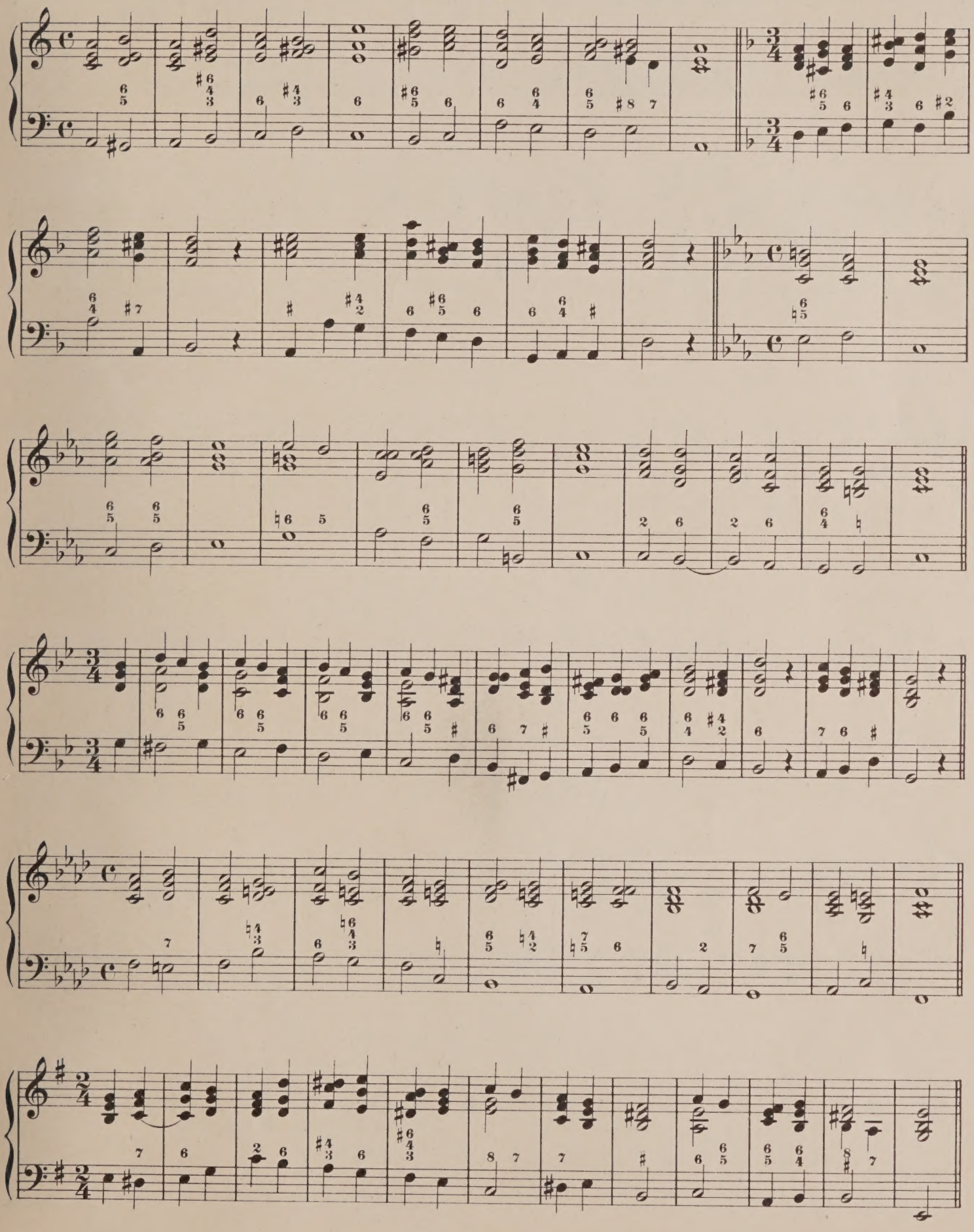
Die harmonische Molltonleiter hat sieben Septimaccorde, darunter vier, welche auch der Durtonart eigen sind, und drei, welche nur der Molltonart angehören. Der Septimaccord der 5. Stufe heisst **Dominantseptimaccord,** der der 7. Stufe der **verminderte Septimaccord,** alle übrigen **Nebenseptimaccorde.** Eintreten und Fortschreiten der Septimaccorde geschieht wie in der Durtonart **vorbereitet, durchgehend** und **frei eintretend,** die Auflösung durch stufenweises Abwärtsschreiten oder durch Fortschreiten der übrigen Stimmen bei liegenbleibender Septim. Der Dominantseptimaccord und der verminderte treten auch im strengen Satze unvorbereitet ein.

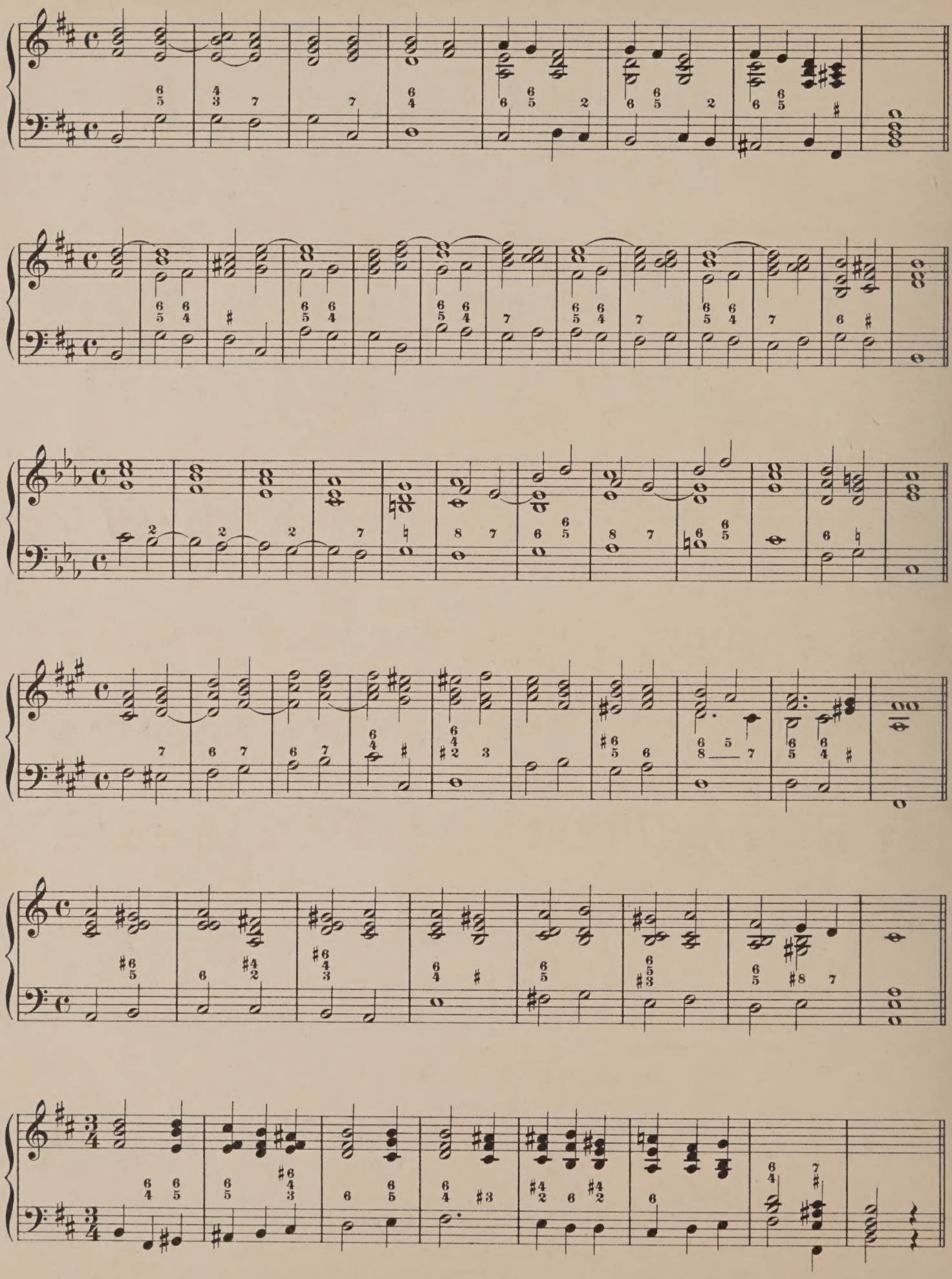




Die Umkehrungen der Septimaccorde.

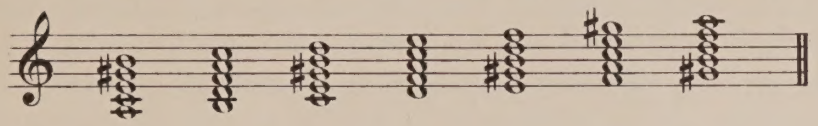
Die melodische und harmonische Molltonleiter als Grundlage.



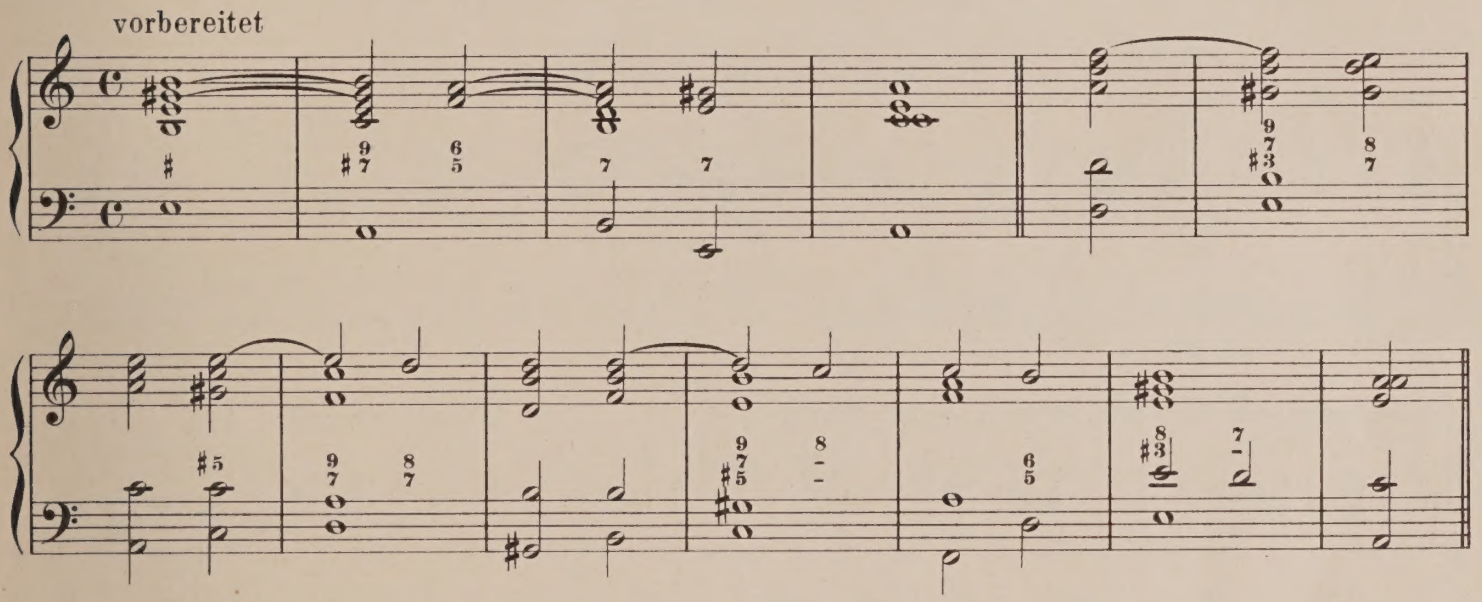


Die Nonaccorde.

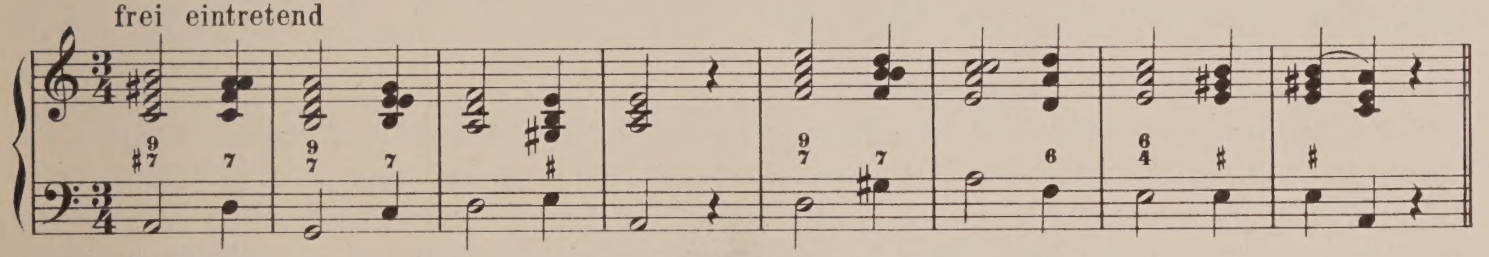
Diese haben einen sehr verschiedenartigen Dissonanzcharakter; am weichsten klingt der **Dominantnonaccord.** Frei eintretend sind die Nonaccorde nur im freien Satze zu leidenschaftlichem Ausdrucke zu verwenden.



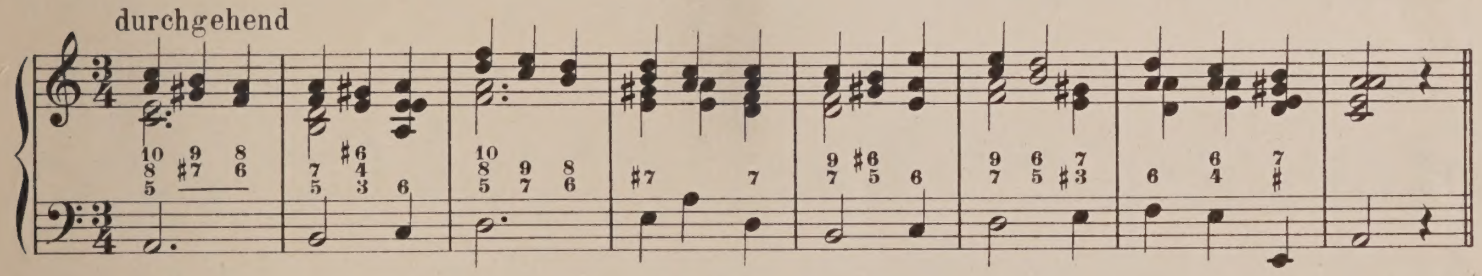
vorbereitet



frei eintretend



durchgehend



Die accordfremden Töne.

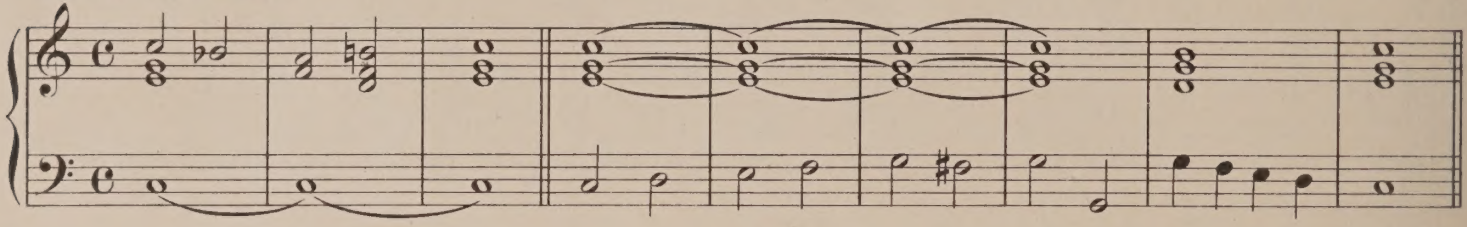
So bezeichnet man diejenigen Töne, welche nicht in die drei Grundaccorde Dreiklang, Septimaccord und Nonaccord gehören. Man nennt diese:

Durchgehende Noten,
Wechselnoten,
Vorhalte,
Vorschläge,
Vorausnahmen,
Melodische Umschreibungen,
Orgelpunkte.

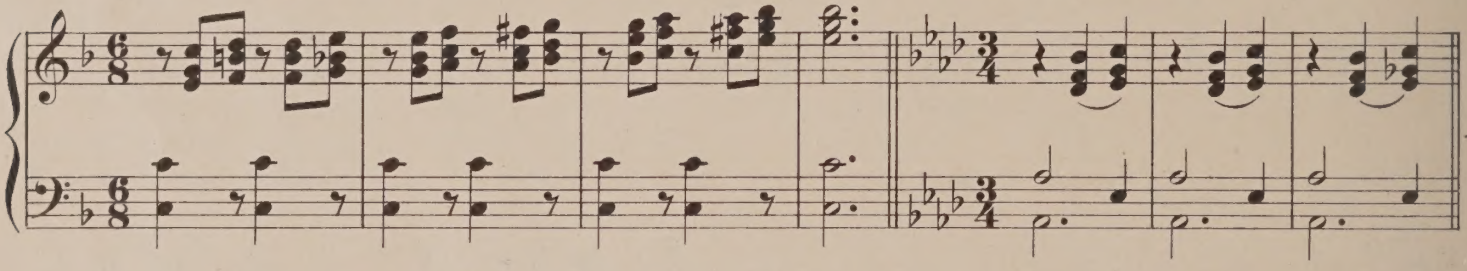
Die durchgehenden Noten

sind stufenweise eintretende Dissonanzen, welche auf leicht betonte Taktteile fallen. Diese accordfremden Dissonanzen fanden auch im strengen Satze in diatonischen Verbindungen manchmal auch chromatisch erlaubte Anwendung. Hierher sind auch die schon bekannten durchgehenden, Septimen und Nonen zu zählen, obwohl sie nicht als absolut accordfremde Töne erscheinen, sondern nur den Dreiklängen fremd sind, in welchen sie durchgehen. Die durchgehenden Noten können in allen Stimmen auch in mehreren gleichzeitig erscheinen, daher giebt es auch durchgehende Accorde.

Beethoven, Studien.

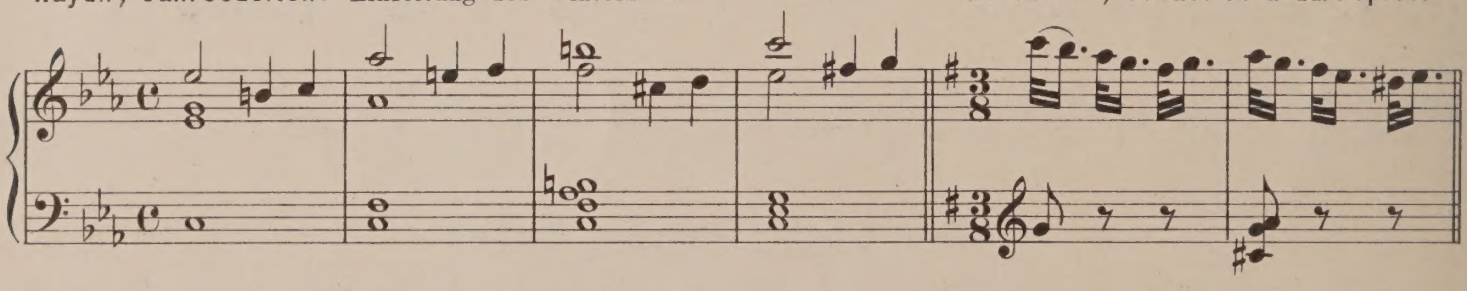


Durchgehende Accorde. **Mozart, F-dur-Sonate.** **Wagner, Parsifal.**



Die Wechselnoten sind stufenweise oder frei auf der Ober- oder Untersecund irgend eines Accordintervalles diatonisch oder chromatisch, meistens nur auf den schweren Taktteilen eintretende Dissonanzen, welche sich dann stufenweise auf dem folgenden Taktteile in den nebenliegenden Accordton auflösen. Auch die können zu zweien oder dreien gleichzeitig eintreten, so dass sie **Wechselaccorde** bilden.

Haydn, Jahreszeiten. Einleitung des Winters. **Beethoven, Sonate in G-dur. Op. 14.**



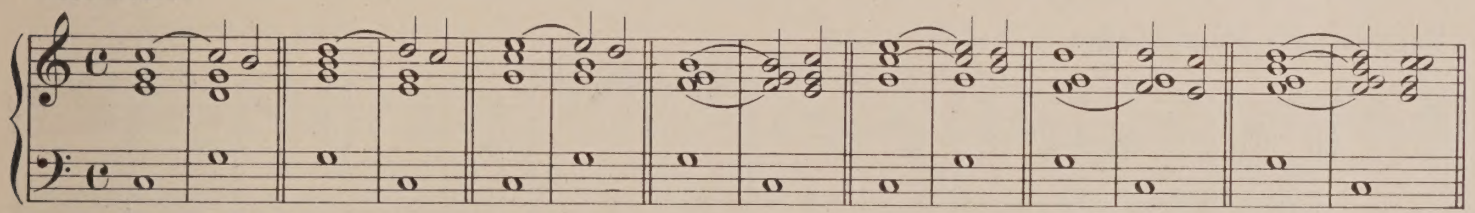
Der Vorhalt ist ein accordfremder Ton, der auf dem schweren Taktteile eintritt und sich auf dem leichten durch Auf- oder Abwärtsschreiten von der Ober- oder Untersecunde in einen Accordton auflöst. Jeder Accordton kann vorgehalten werden, woraus folgt, dass der Dissonanzcharakter der Vorhalte von sehr verschiedener Wirkung ist. Da die Quint durch die Sext, die Terz durch die Quart vorgehalten werden kann, so giebt es auch Vorhalte, welche consonierende Accordtöne zu sein scheinen.

Der Vorhalt ist **vorbereitet** durch eine Consonanz, durch die Septim oder Non des vorausgehenden Accordes (auch im strengen Satze erlaubt) oder auch **frei eintretend.** Den vorbereiteten Vorhalt nennt man Bindung, Ligatur.

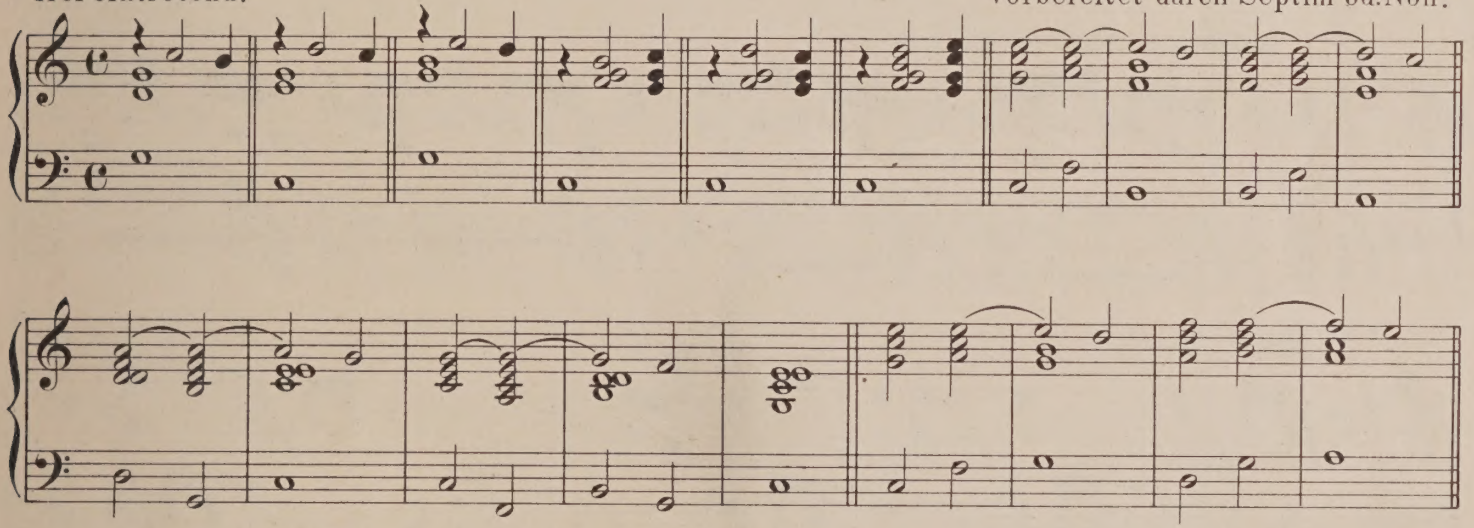
Es ist im Wesen des Vorhaltes begründet, dass der vorzuhaltende Ton mit Ausnahme des Octavvorhaltes nicht schon im Accord in einer anderen Stimme liegen darf, und dass der Vorhalt stufenweise auf- oder abwärts in den vorgehaltenen Accordton fortschreite. Aber, sowie die Septim und die Non auch aufgelöst werden durch das Fortschreiten der übrigen Stimmen bei liegender Septim oder Non, so ist auch eine solche Lösung der Vorhalte, oder besser bezeichnet, Verwandlung der Vorhalte in consonierende Accordtöne mit sehr schöner überraschender harmonischer Wirkung möglich. (In folgenden Beispielen ist die Generalbassschrift zur Vereinfachung weggelassen.)

Vorhalte des Dreiklanges in der Durtonart.

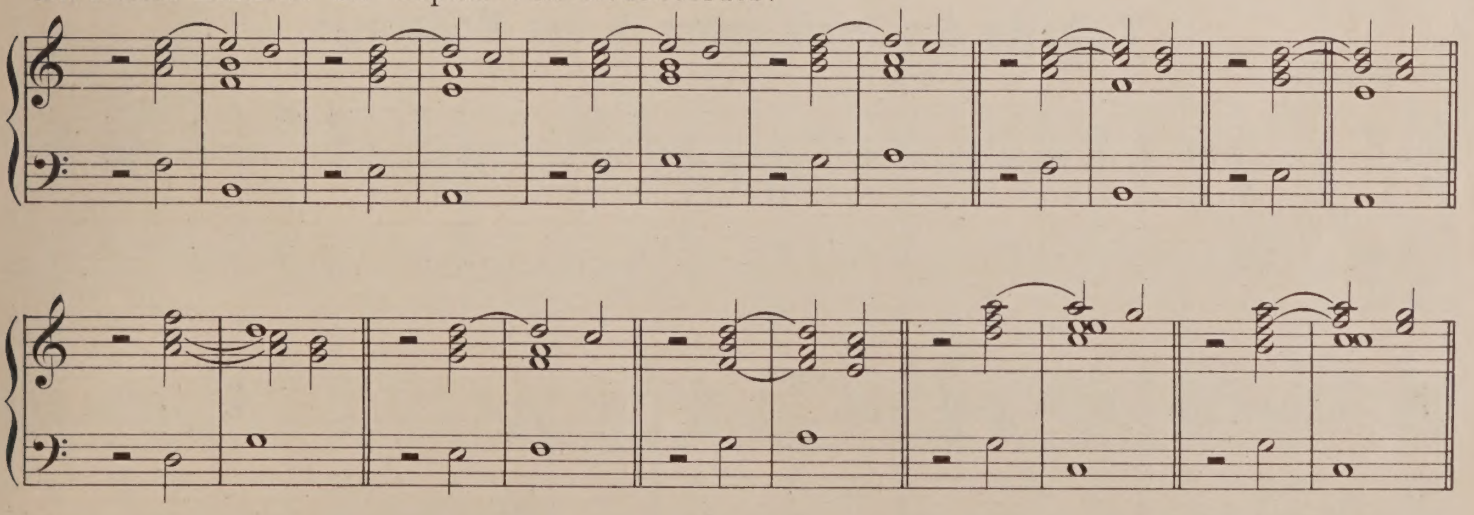
vorbereitet.



frei eintretend. vorbereitet durch Septim od. Non.

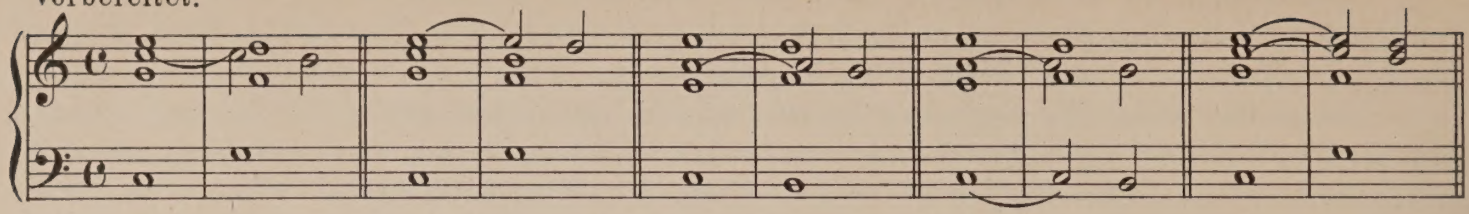


mit freiem Eintritte des Septim- oder Nonaccordes.

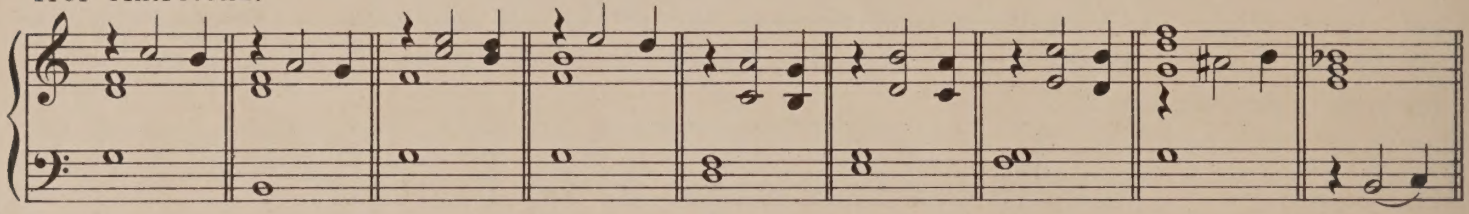


Vorhalte des Septimaccordes in der Durtonart.

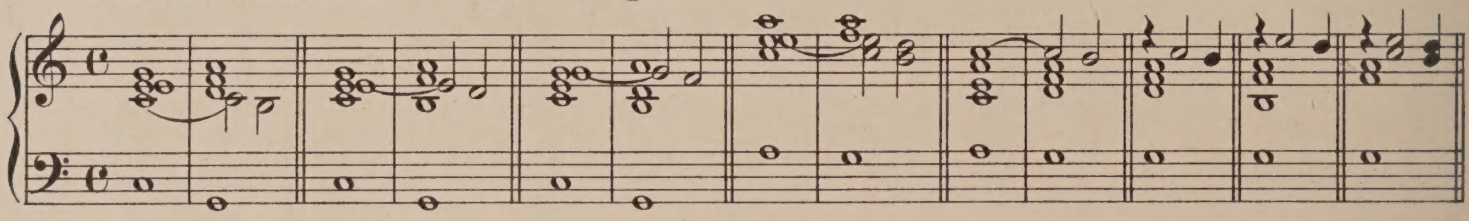
vorbereitet.

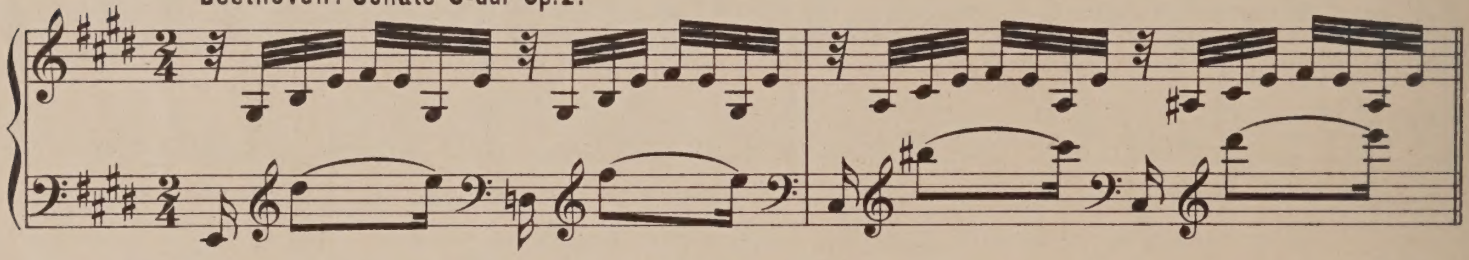


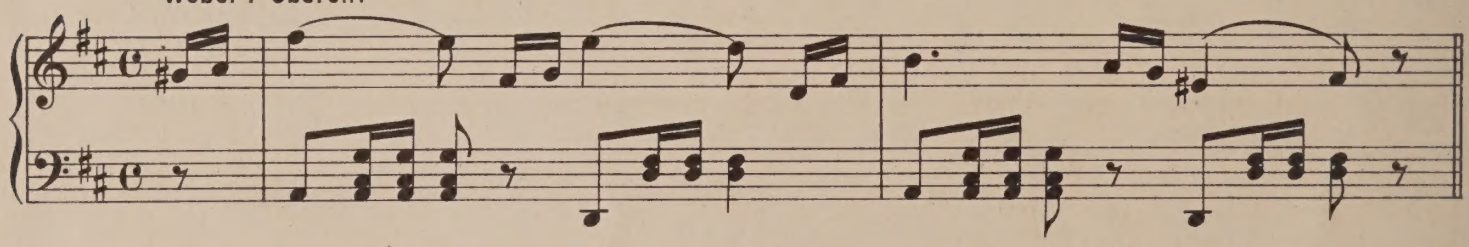
frei eintretend.



Vorhalte des Nonaccordes in Vorbereitung, frei eintretend.

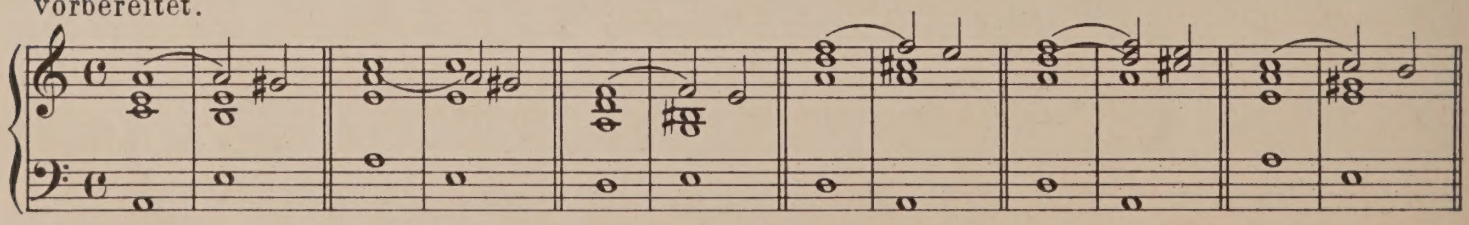


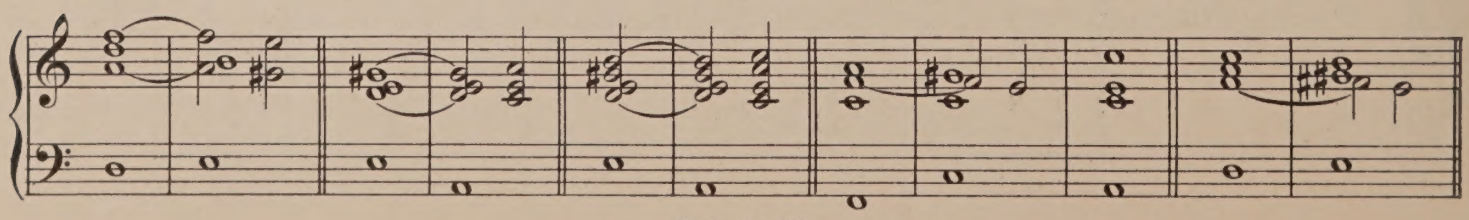
Beethoven. Sonate C-dur Op.2.

Weber: Oberon.



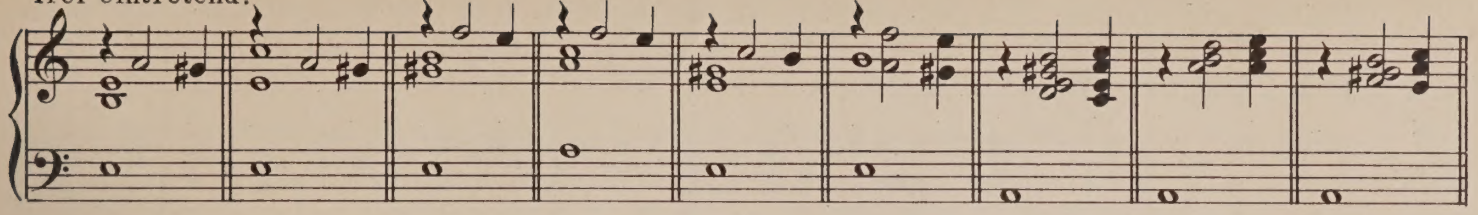
Vorhalte des Dreiklanges in der Molltonart.

vorbereitet.



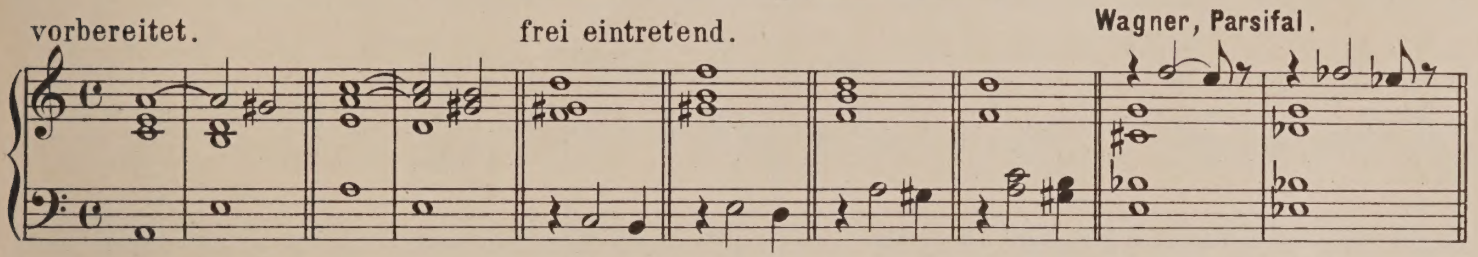


frei eintretend.



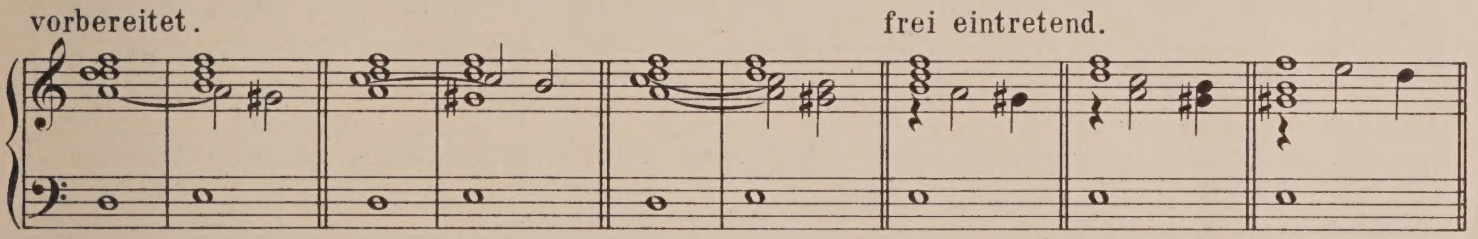
Vorhalte des Septimaccordes.

vorbereitet. frei eintretend. Wagner, Parsifal.

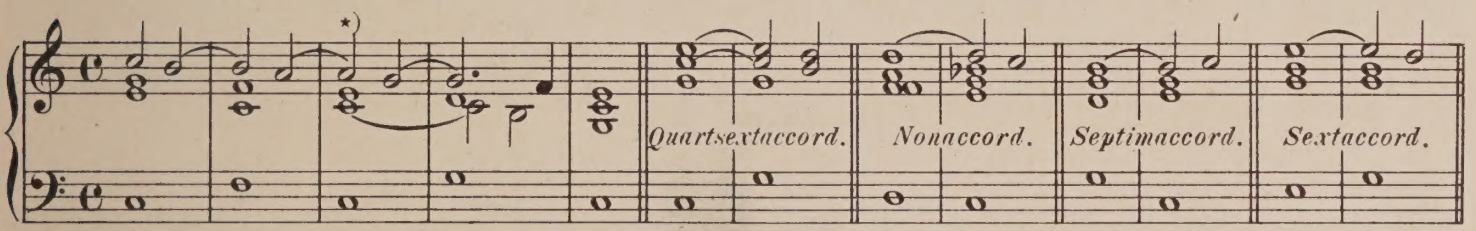


Vorhalte des Nonaccordes.

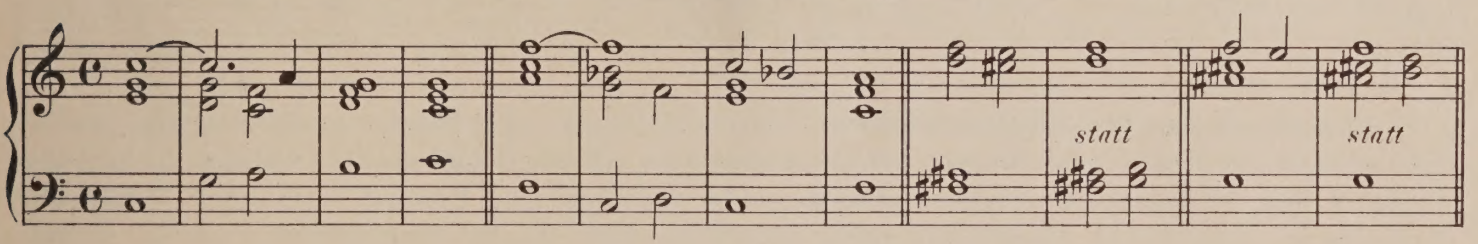
vorbereitet. frei eintretend.



Vorhalte, welche als Accordtöne erscheinen.

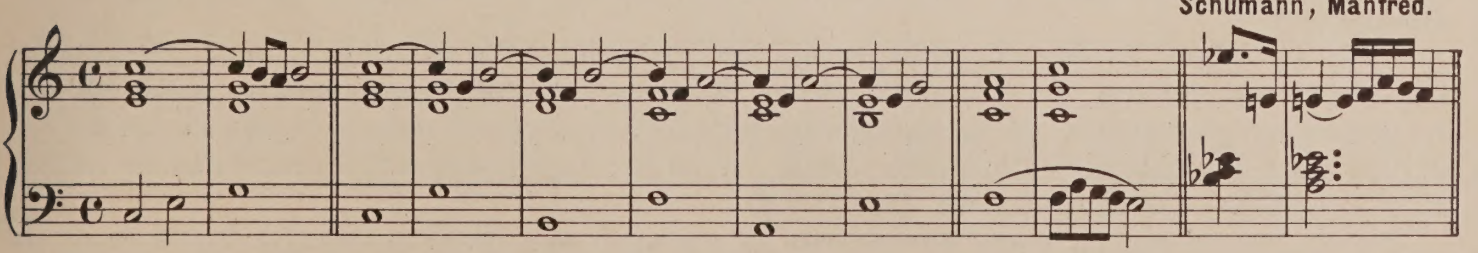


Auflösen der Vorhalte durch Fortbewegen der anderen Stimmen.



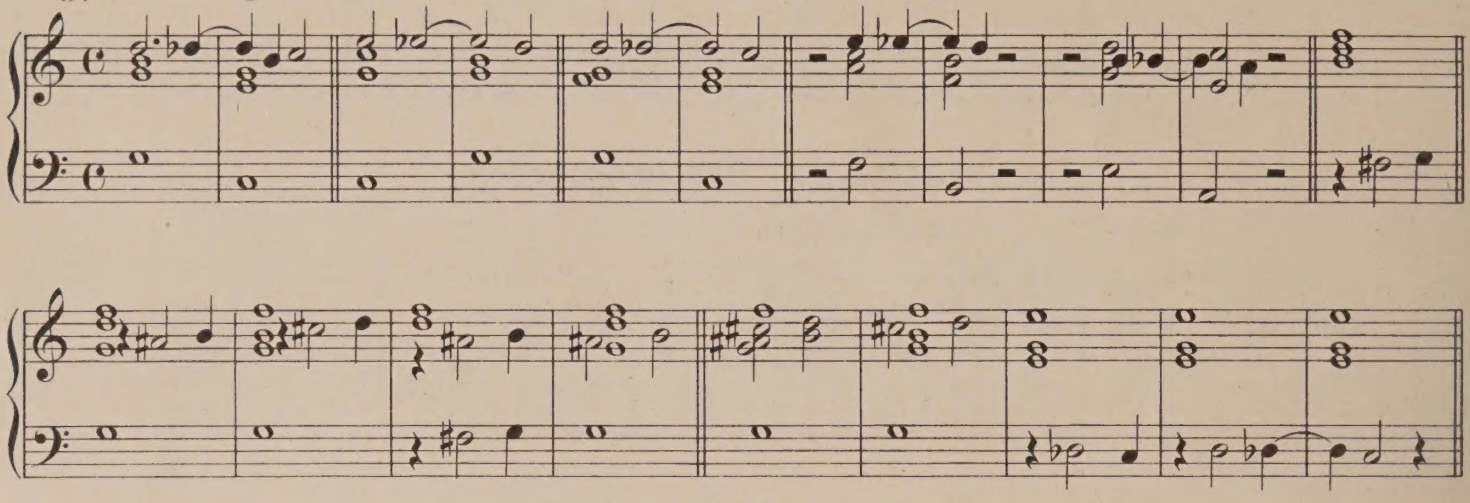
Melodische Umschreibung der Auflösung.

Schumann, Manfred.

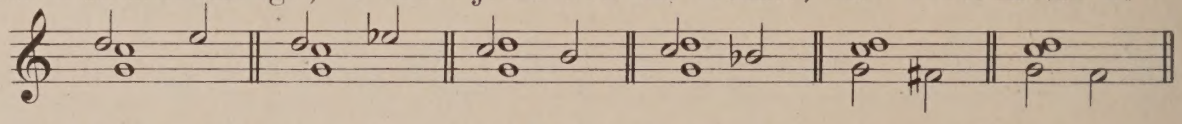


*) Die Sext erscheint hier als Vorhalt der Quint, also als accordfremder Ton in Beziehung zum C-dur-Dreiklang.

Die Vorhalte können auch chromatisch variiert werden, dann unterscheiden sie sich von den chromatisch durchgehenden Noten nur in der Betonung: Der Vorhalt bekommt die schwere Betonung, die durchgehenden Noten die leichte.

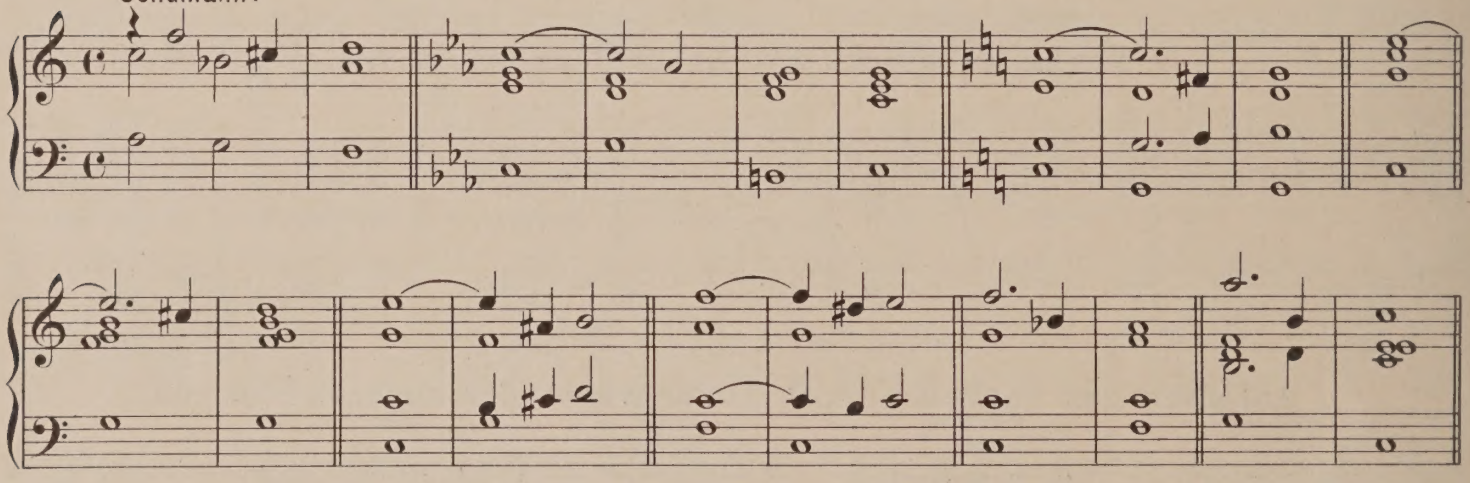


Es giebt auch Zusammenklänge, in denen jeder Ton als Vorhalt, also accordfremd erscheinen kann:



Sprungweises Fortschreiten in die obere oder untere Wechselnote anderer Accordtöne und sprungweises Fortschreiten in andere Accordtöne.

Schumann.



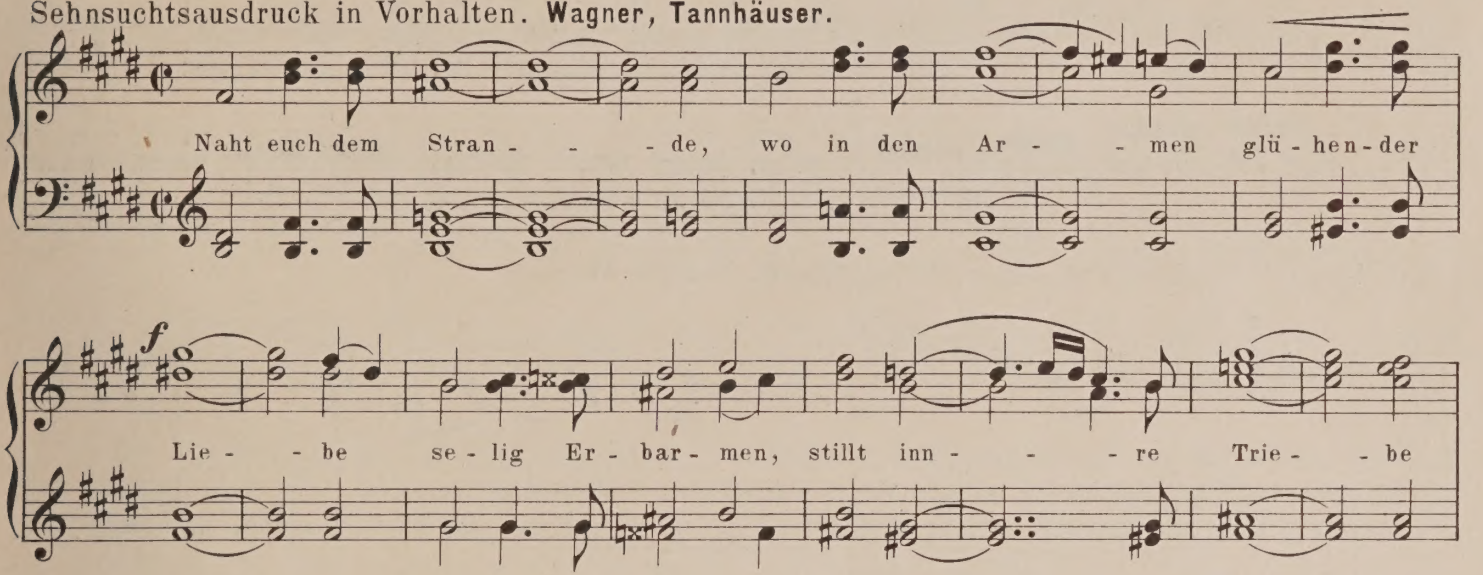
Weich klingen die Vorhalte durch die Septim im Dreiklange, überhaupt die Vorhalte, welche als Accordtöne erscheinen. Ernst, mit einer gewissen Herbheit klingen die übrigen diatonischen Vorhalte des Dreiklanges, leidenschaftlich, nach consonierender Lösung verlangend, wirken die Vorhalte im Septim-und Nonaccorde, ganz besonders aber die frei eintretenden Vorhalte. Da Vorhalte auf-oder abwärtsgehend, zu zweien und dreien vorkommen können, so zeigt sich in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinug eines der wichtigsten und farbenreichsten der harmonischen Ausdrucksmittel.

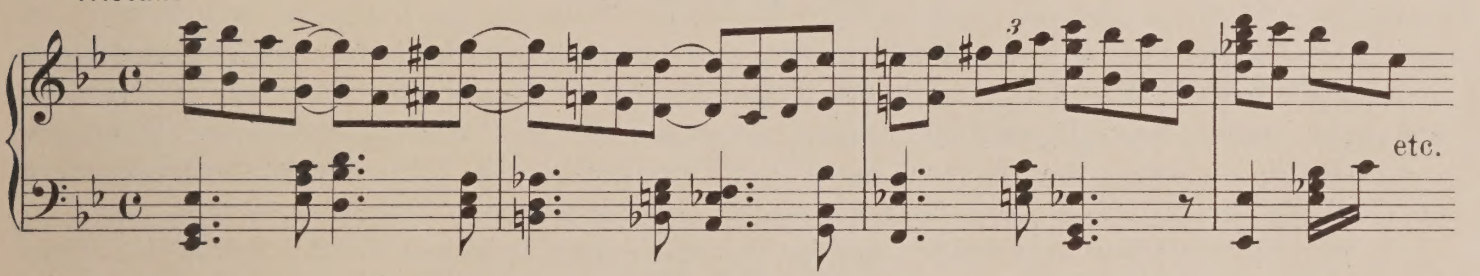
In der Musik Palestrinas giebt es nur den Vorhalt im Dreiklang in strenger Vorbereitung und Fortschreitung. Da der Musik dieses Meisters, auf den Kirchentonarten aufbauend, alle weiteren Dissonanzen, die durchgehenden diatonischen abgerechnet, sowie alle Farben der modernen Tonarten und deren Chromatik fehlen, so ist ihr harmonischer Hauptcharakter stylvolle, d. h. kirchliche, leidenschaftslose Einfachheit.

Bei Händel und Bach sind die Vorhalte sehr häufig, aber immer in strenger Vorbereitung oft von sehr harter Wirkung. Haydn, Mozart, Beethoven bringen die freien Vorhalte sehr selten, meistens nur als Wechselnoten. Schumann, Weber und vornehmlich Wagner verwendeten für die leiden-

schaftlichen Accente die freien Vorhalte der Septim-und Nonaccorde. Die Dauer des Vorhaltes durfte im strengen Satze nicht länger sein, als die des vorbereitenden consonierenden Tones. Der frei eintretende Vorhalt der Musik der Gegenwart unterliegt in dieser Beziehung keiner allgemeinen Beschränkung.

Charakteristische Vorhalte.

Sehnsuchtsausdruck in Vorhalten. **Wagner, Tannhäuser.**

Tristan.



Die Vorschläge.

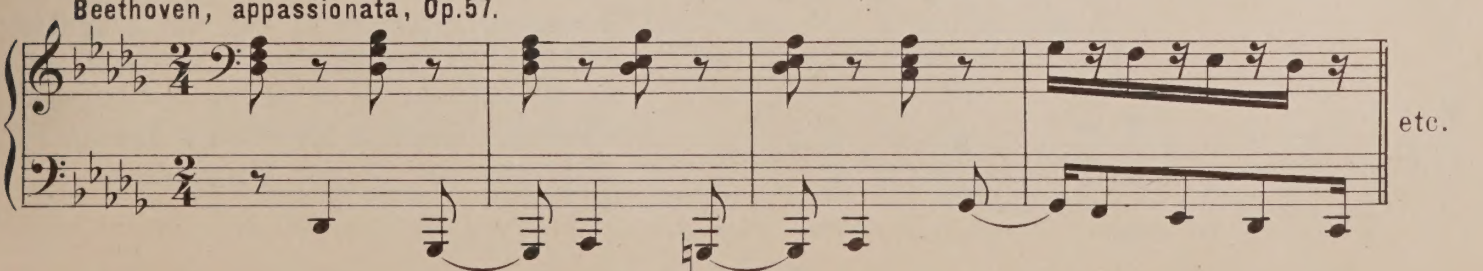
unterscheidet man in lange und kurze. Die **langen** Vorschläge sind frei eintretende Vorhalte, für welche besonders Haydn, Mozart die ihnen eigene Schreibweise wählten, um durch die auffallend kleineren Noten anzudeuten, dass sie accordfremde Töne seien. Der lange Vorschlag bekommt die Hälfte der Dauer der Note, vor der er steht. Ist diese mit einem Punkte versehen, so entscheidet dieser nicht weiter für die Dauer des langen Vorschlages. Aus der gegenwärtigen Ortographie ist diese Gattung verschwunden.

Die **kurzen** Vorschläge sind von den Wechselnoten nur dadurch unterschieden, dass sie in Bezug auf ihre Dauer nicht in den Takt gezählt werden und demnach auch nicht auf den schweren Takttheil fallen können. Beide Arten der Vorschläge erscheinen auch melodisch variiert und umschrieben.

Die Vorausnahmen.

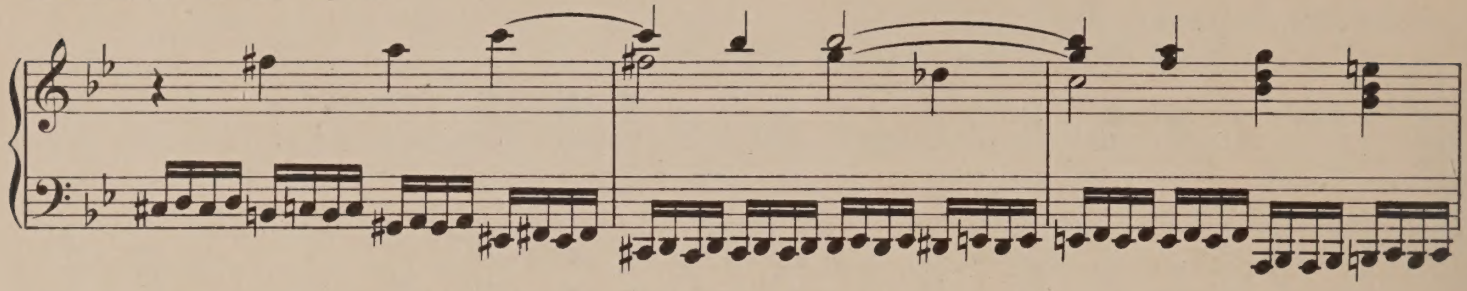
Wenn einzelne Stimmen eines Accordes Töne des folgenden Accordes vorausnehmen, während die übrigen Stimmen noch denselben Accord festhalten, so nennt man dies eine Vorausnahme.

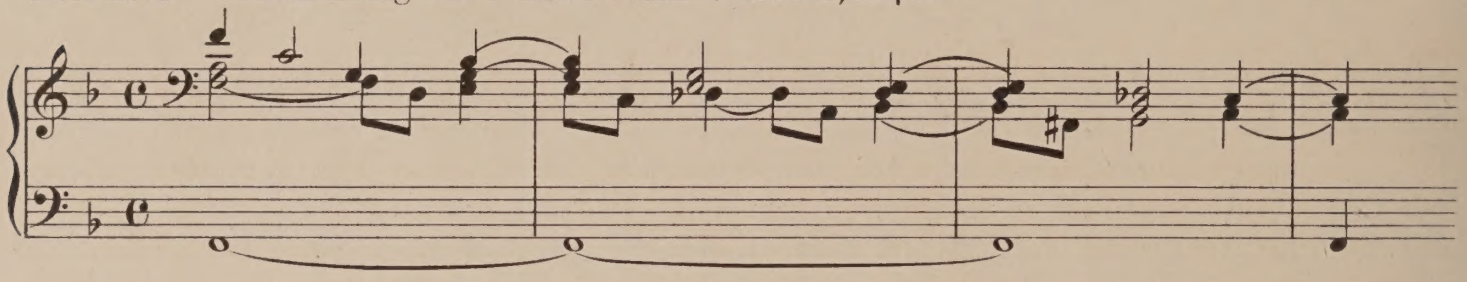
Beethoven, appassionata, Op.57.



Melodische Umschreibung.

sind zunächst alle Arten des Trillers, der Doppelschlag, der Mordent u. s. w.

Beethoven, Sonate Op. 22.

Melodische Umschreibung einer Mittelstimme. **Brahms, Requiem.**



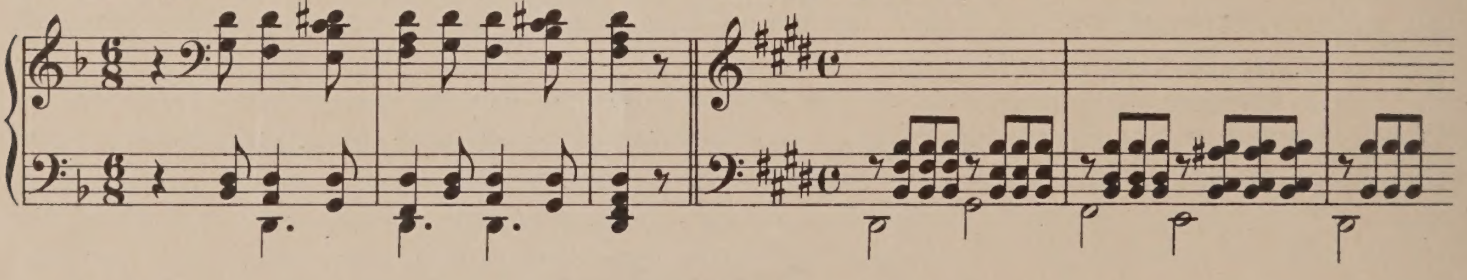
Der Orgelpunkt.

Das Festhalten des tonalen Grundtones oder seiner Quint oder beider zugleich in der Bassstimme, während darüber Accorde einander folgen, welche wohl untereinander in harmonischen Beziehungen stehen, zu dem gehaltenen tonalen Basstone aber nur in ihrem Anfang und Ende in harmonischer Beziehung stehen müssen, nennt man Orgelpunkt. Der Name **Orgelpunkt** kommt von der durch die Anlage des Orgelpedales gegebenen bequemen Ausfuhrbarkeit desselben.

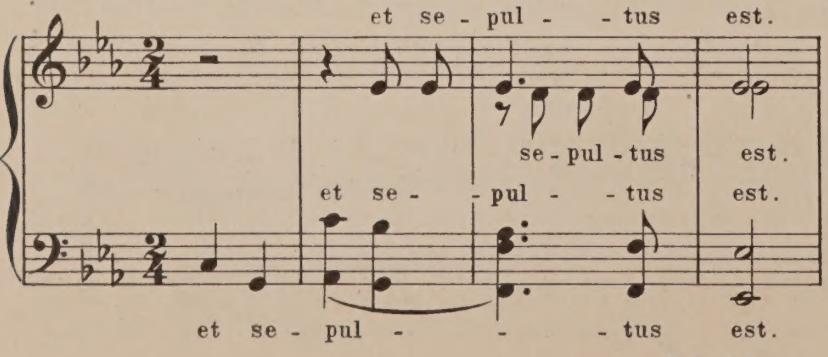
Bei harmonischen Abschnitten auf der Oberdominante in langen Sätzen kommt der Orgelpunkt auch auf der Dominante der Tonika der neuen Tonart vor.

Erscheint der Orgelpunkt in Oberstimmen, (liegenden Stimmen,) so hat er nicht den Charakter des bestimmten Festhaltens der Tonalität, sondern kommt nur in tonmalerischer oder dekorativer Hinsicht in Anwendung.

Beethoven, Sonate in D-dur. Op. 10. **Sonate in E-dur. Op. 14.**



Beethoven, C-dur-Messe.

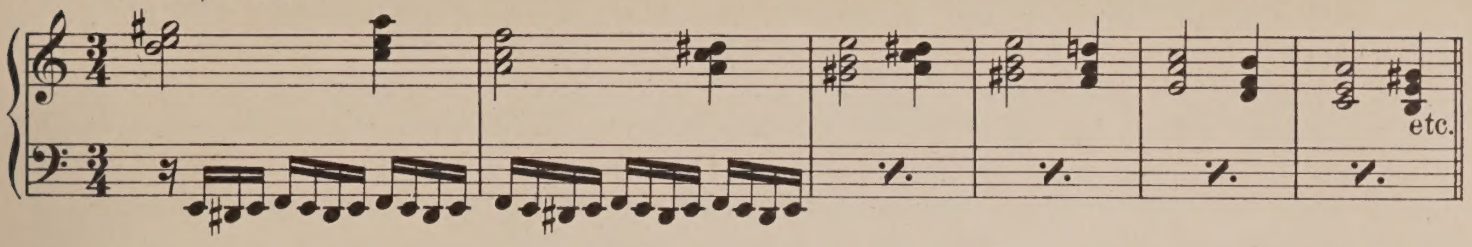


„Die liebe Farbe“ Schubert.
„Ein Ton“ P. Cornelius.

Beethoven, Sonate Op. 53. Finale, Sommernachtstraummarsch. Von mächtigster Wirkung als unverückbare Tonalität ist der Orgelpunkt im 3. Satze des Brahms'schen Requiems, in Zerstörung Jerusalems „Schlusschor“ August Klughardt.

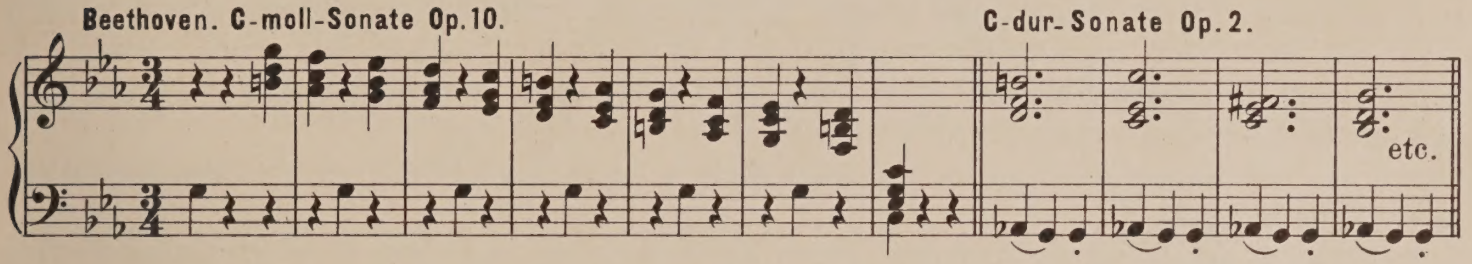
Es giebt auch melodische und rhythmische Veränderungen des Orgelpunktes.

Clementi, Gradus.



Beethoven. C-moll-Sonate Op. 10.

C-dur-Sonate Op. 2.



Im Allgemeinen ist der Ausdruck dieses Festhaltens des Grundtones ein **ernster.** Wir finden Orgelpunkte aber auch in **heiteren** Tonstücken, in denen er wieder den für seine Ausführung zunächst bestimmten Instrumenten seine Entstehung verdankt, dem mittelalterlichen noch ab zu auftauchenden Dudelsacke und der Drehleier. In diesem Sinne haben wir in dem Schubert'schen Liede „Der Leiermann" ein sehr treffendes Beispiel der Verwendung des Orgelpunktes.

Indem der Dudelsack mit seiner fortdauernden tonalen Quint vornehmlich das Instrument der Bauern und Hirten war, so hat sich auch der von dem idyllischen Instrumente abstammende Orgelpunkt in Bauernscenen (Walzer im Freischütz, Händel, Acis und Galathea in dem Chore „O den Fluren sei der Preis") ja sogar in den verschiedensten Weihnachts- und Hirtenmusiken als typisches harmonisches Colorit erhalten. —

Die Modulation.

Modulation im **engeren Sinne** nennt man die Verbindung einer Tonart mit einer anderen in der Weise, dass der Charakter beider vollkommen ausgesprochen wird. Da sich die Tonart nur in der vollkommenen Cadenz vollständig darstellen lässt, so müssen also beide Tonarten in vollkommenen Cadenzen erscheinen. Aus diesem Grunde gilt die Hauptregel, dass nach der Unterdominante der neuen Tonart gestrebt werden soll.

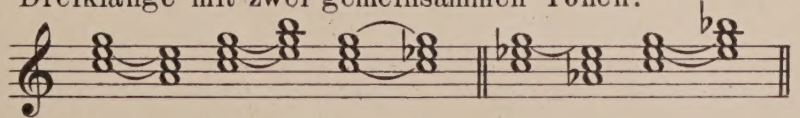
Modulation im **weiteren Sinne,** in der die neue Tonart nicht in der vollkommenen Cadenz ausgeprägt wird, nennt man eine durchgehende Berührung leiterfremder Accorde. Diese wirkt farbig bunt, überraschend, aber unbestimmt in Bezug auf Tonartcharakter.

Wenn wir die Beziehungen der Töne unter einander und zu den Accorden, die der Accorde zu den Tonarten genauer prüfen, so finden wir: **die Tonverwandtschaft, die Accordverwandtschaft, die Tonartverwandtschaft, die Tonalität.**

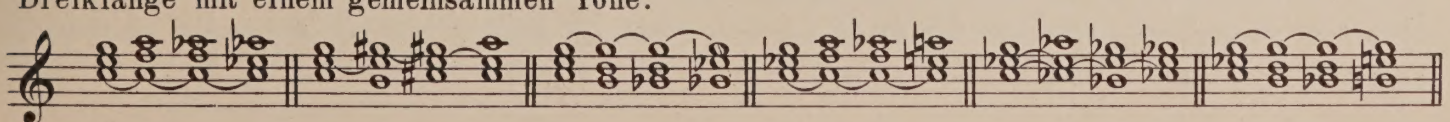
Diejenigen Töne, welche demselben Dur- oder Molldreiklange angehören, stehen zu einander in den nächsten Beziehungen und heissen deshalb direkt verwandt.

Diejenigen Dreiklänge, welche **zwei** Töne gemeinsam haben, sind zunächst verwandt, dann diejenigen, denen nur **ein** Ton gemeinsam ist.

Dreiklänge mit zwei gemeinsammen Tönen.



Dreiklänge mit einem gemeinsammen Tone.



Die **Verwandtschaft der Tonarten** ist von der Zahl der gemeinsamen Töne der Tonleitern abhängig.

Tonalität ist die Summe aller harmonischen Beziehungen der Töne und Accorde zu einer Tonika auf Grund der Tonverwandtschaft und Accordverwandtschaft. Die Verbindungen fremder Tonarten, welche nicht durch verwandte Töne und Accorde in direkter Beziehung stehen klingen hart, wenn selbe nicht durch Anwenden verwandter Accorde geschmeidiger und wohlklingender gestaltet werden.

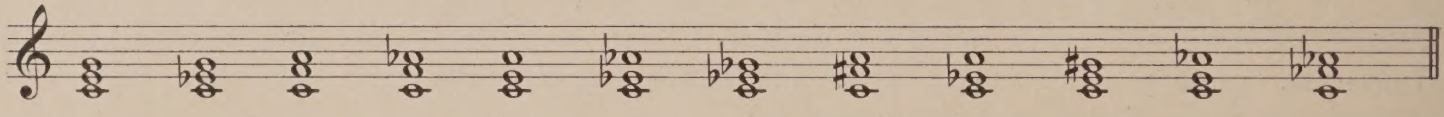
Eine rasche Modulation von C nach As klingt auf Grund der Accordverwandtschaft viel weicher und natürlicher, als eine solche von C nach D oder von C nach H. Die Modulationen in die nächst verwandten Tonarten haben nichts Überraschendes, weil die neue Tonart in der früheren als Dreiklang schon enthalten war.

Die Modulation geschieht in dreifacher Weise: durch **Vermittelung**, durch **Enharmonik**, durch **Chromatik**.

Erstere beruht auf der **harmonischen** Mehrdeutigkeit, die zweite auf der **enharmonischen** Mehrdeutigkeit der Töne und Accorde, die dritte auf der Möglichkeit, alle Accorde ohne Rücksicht auf deren tonartliche Bedeutung durch chromatische Stimmbewegung mit einander zu verbinden.

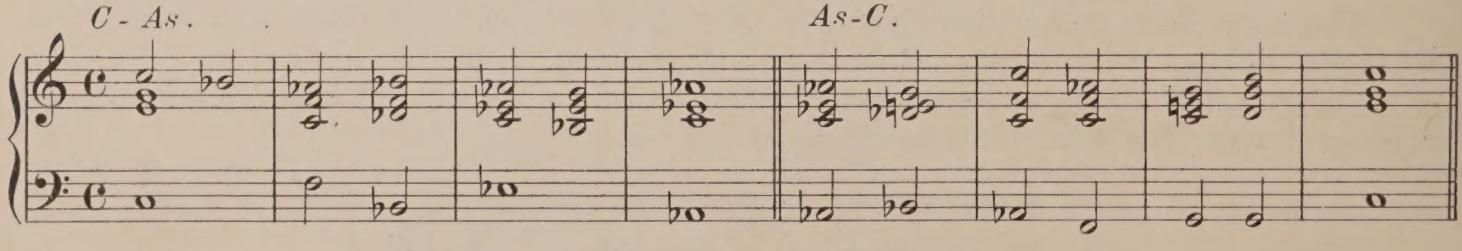
Die Modulation durch Vermittelung.

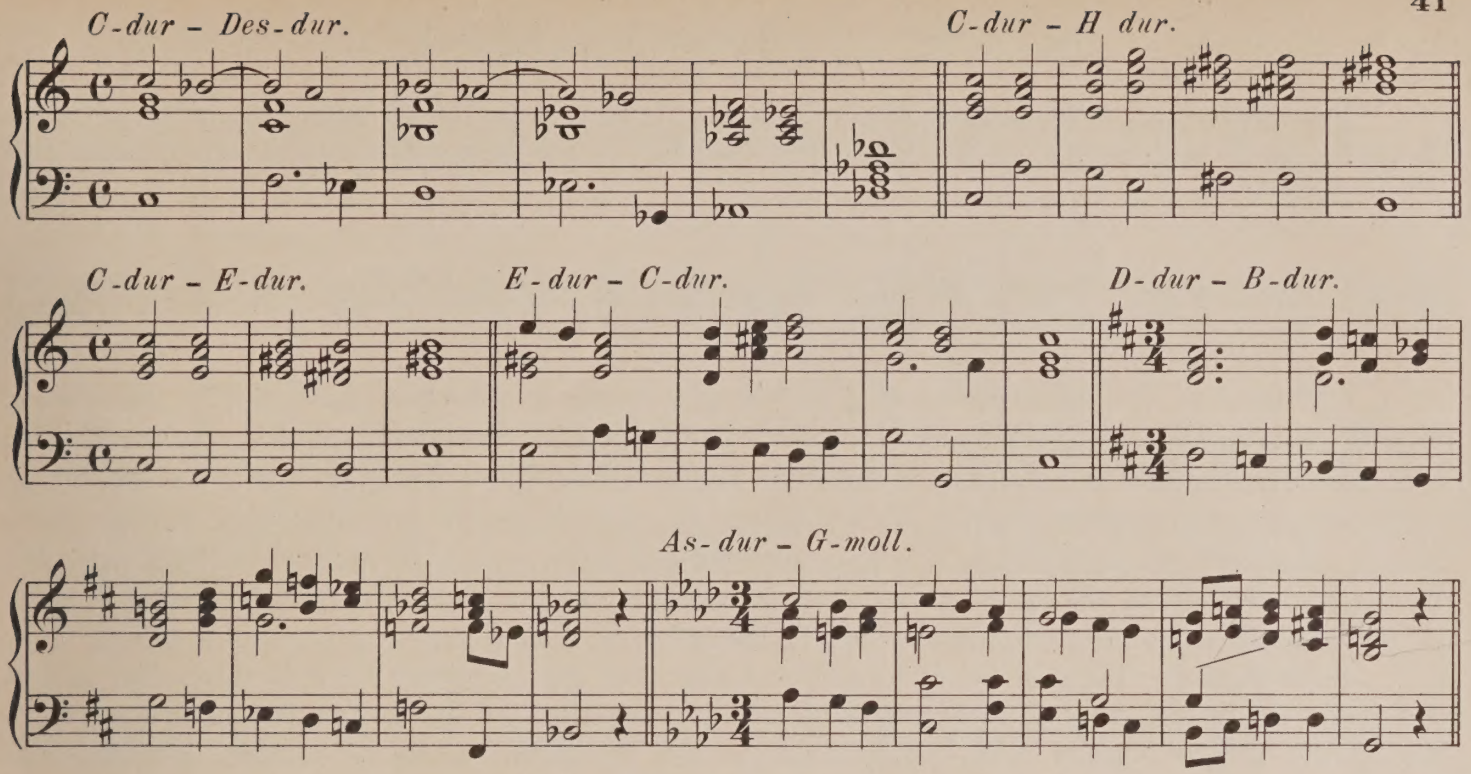
Der Ton C ist Tonika in C-dur und C-moll, Quint in F dur und F-moll, Terz in A-moll und As-dur, er ist auch Grundton im verminderten Dreiklang von Des-dur und moll, Terz im verminderten Dreiklang von B-dur und moll und Quint im verminderten Dreiklang von G-dur und moll. Darauf beruht die Verwandtschaft der genannten Dreiklänge. Der Ton C (so auch jeder andere) gehört also in drei Durdreiklänge und drei Molldreiklänge, also auch in drei Dur- und Molltonarten. Ferner gehört er in drei verminderte Dreiklänge, welche drei Dur- und drei Molltonarten angehören. Überdies gehört er in die übermässigen Dreiklänge von F-moll, A-moll und Des moll. (Auf die Beziehungen zu den hart und doppelt verminderten Dreiklängen, zu den Septimaccorden etc. wollen wir hier nicht eingehen.)



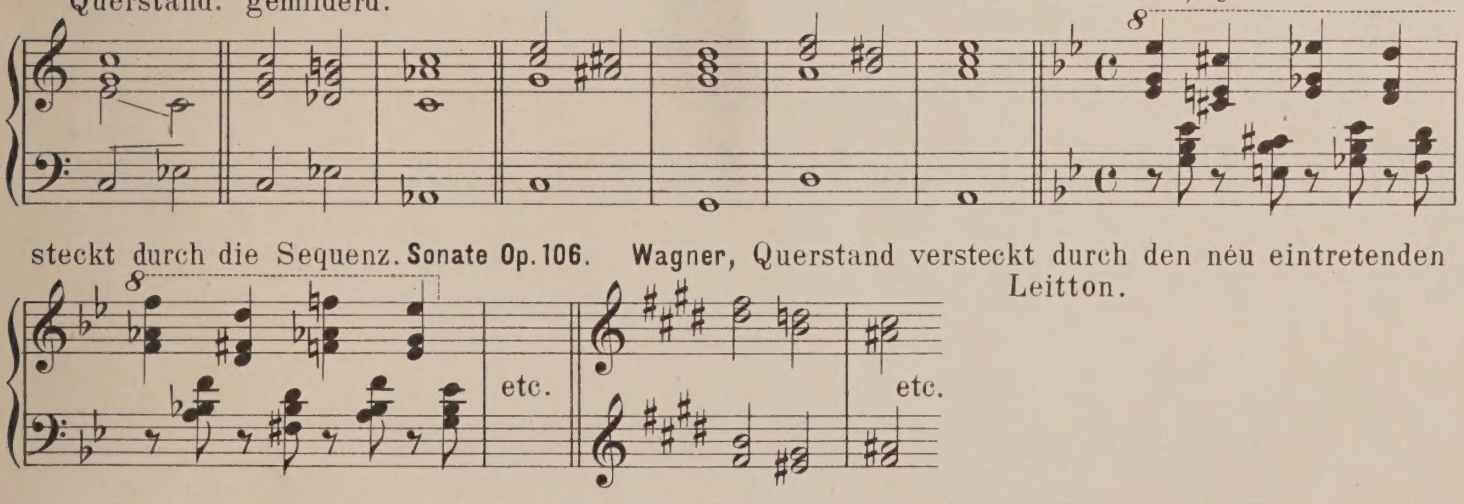
Der Dreiklang auf C kann sein die Tonika in C-dur, die Oberdominante in F-dur und F-moll, die Unterdominante in G-dur und der Dreiklang der sechsten Stufe in E-moll.

Wollen wir eine Modulation von C-dur nach As-dur schreiben, so denken wir uns z. B. C als Oberdominante von F-moll, letzteres ist dann der Dreiklang der sechsten Stufe in As, welchem sofort die vollkommene Cadenz in As-dur zur Ausprägung der Tonart folgt.



Haben wir von C-dur nach Des-dur zu modulieren, so nehmen wir wieder C als Oberdominante von F-moll, dem dann die Cadenz von Des-dur zu folgen hat. Haben wir von C-dur nach H-dur zu modulieren, so gehen wir nach E-moll, dazu ist H die Oberdominante, diesem folgt die Cadenz.

Man gestalte solche Beispiele in verschiedenen Taktarten und Rhythmen von vier und acht Takten; die neue Tonika trete erst auf dem Schlusstakte oder als Quartsextaccord im vorletzten Takte ein. Auch suche man die Beispiele durch Nachahmungen und Sequenzen melodisch und thematisch zu bilden.

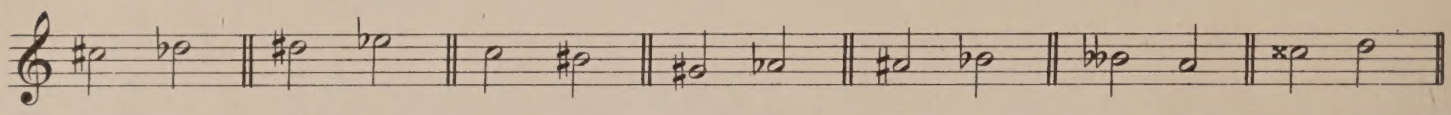
Bei der Modulation hüte man sich vor dem übelklingenden **Querstand**, welcher darin besteht, dass die chromatische Veränderung eines Accordtones in einer anderen Stimme in der höheren oder tieferen Octave sprungweise erfolgt, anstatt in derselben Stimme stufenweise. Dieser harmonische Missklang wird aber durch den gleichzeitigen Eintritt einer unerwarteten Dissonanz oder eines neuen Leittones versteckt, sowie er auch in Harmonieschritten, welche durch eine sequenzmässige Wiederholung entsprechend gegliedert werden, nicht mehr als schlechte Klangwirkung empfunden wird.



Im Allgemeinen halte man sich bei dieser Modulation an folgende Grundsätze: Die verwandten Accorde folgen am beruhigendsten nach einander. Je entfernter die Verwandtschaft der Accorde ist, desto frappierender oder härter ist die unmittelbare Aufeinanderfolge derselben. Bei Modulationen, welche den Tonartcharakter aussprechen sollen, vermeide man die Tonika der neuen Tonart auf schwere Takttheile in der Stammform vor dem Schlusse zu bringen. Eine entscheidende Rolle spielt das Tempo, der Accent und der Rhythmus. Accorde, welche auf schweren Takttheilen schlecht klingen, wirken durchgehend auf schlechten Takttheilen angenehmer. In sehr raschem Tempo sind Folgen fremder Harmonien oft gar nicht auffassbar.

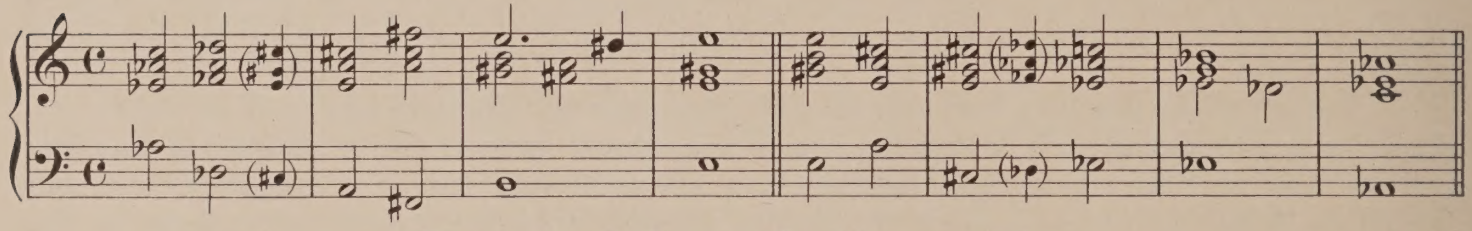
Die Modulation durch Enharmonik.

Enharmonisch heisst gleichklingend. Unsere Notenschrift hat für jeden Ton zwei oder drei Bezeichnungen, welche, da sie denselben Ton bedeuten, (die temperierte Stimmung vorausgesetzt) enharmonisch genannt werden.



Fis kann in alle Tonarten mit ♯ gehören, ges in alle ♭-Tonarten mit 5, 6, 7 ♭. Auf dieser enharmonischen Mehrdeutigkeit und der durch diese möglichen Verwechselung der eizelnen Töne beruht auch eine solche der Accorde, welche das harmonische Wesen derselben verändert und sie in neue Beziehungen zu ganz fremden Tonarten bringt. Für diese Art der Modulation sind die wichtigsten Accorde der verminderte Septimaccord und der übermässige Dreiklang der Molltonart, der Dominantseptimaccord und der hart und doppelt verminderte Dreiklang des übergreifenden Mollsystems. (Siehe übergreifendes Mollsystem Seite 47.)

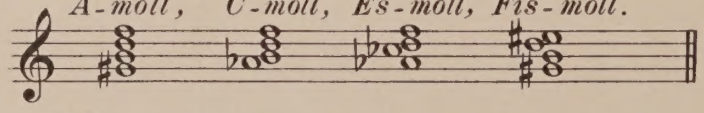
Im folgenden Beispiele ist Des-moll mit Cis-moll enharmonisch verwechselt. Der klein geschriebene Accord wird der Abkürzung wegen ausgelassen. As-dur ist zu Des-moll die Oberdominante, Cis-moll statt Des-moll gedacht, ist der Dreiklang der sechsten Stufe in E-dur, darauf folgt die Cadenz in E-dur. Im zweiten Beispiele folgt die Cadenz in As-dur.



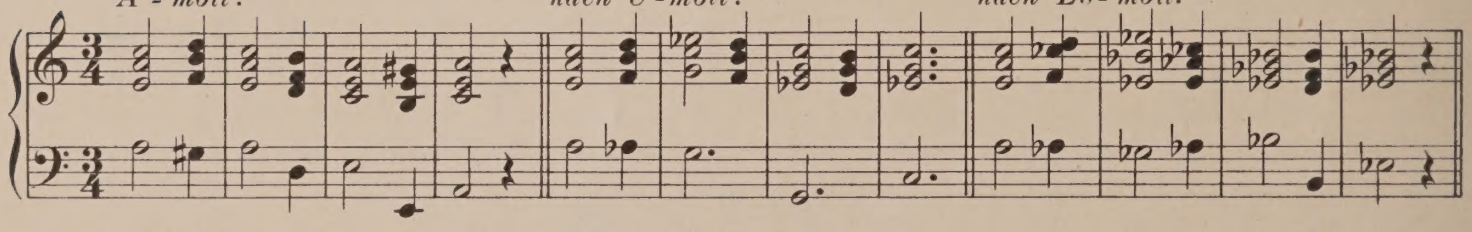
Der verminderte Septimaccord.

Dieser gehört auf Grund seiner enharmonischen Verwechselungen vier Molltonarten an.

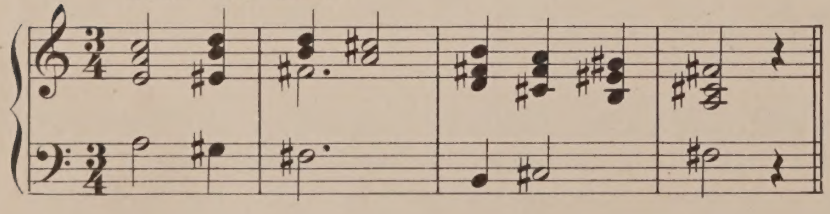
A-moll, C-moll, Es-moll, Fis-moll.



A-moll. *nach C-moll.* *nach Es-moll.*

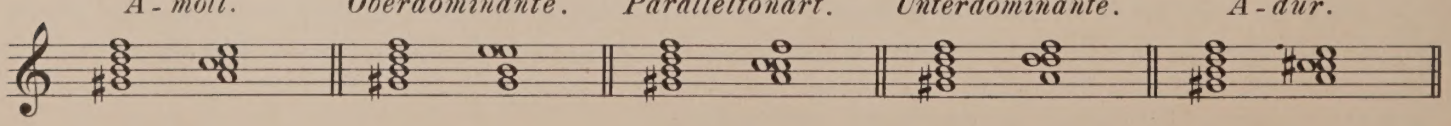


nach Fis-moll.



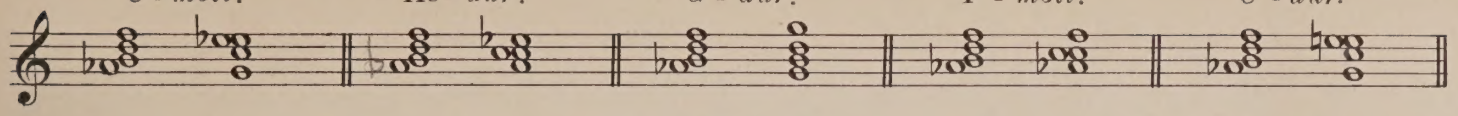
Die Auflösungen des **verminderten Septimaccordes in A – moll** in Dreiklänge der Tonart und in die Tonika der gleichnamigen Durtonart sind demnach:

A-moll. *Oberdominante.* *Paralleltonart.* *Unterdominante.* *A-dur.*

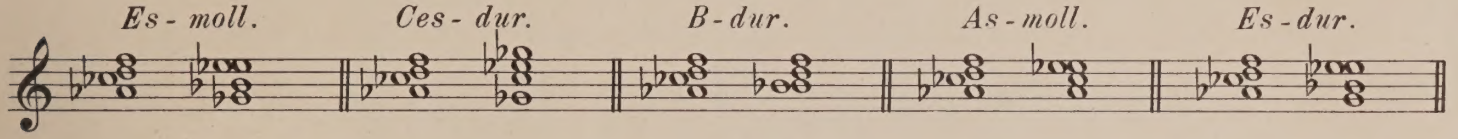


Die durch die enharmonischen Verwechslungen sich ergebenden:

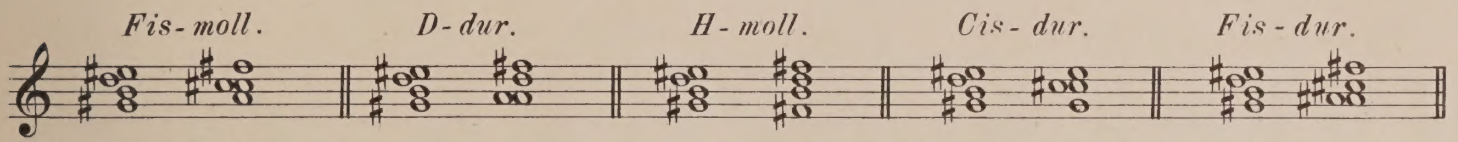
C - moll. *As - dur.* *G - dur.* *F - moll.* *C - dur.*



Es - moll. *Ces - dur.* *B - dur.* *As - moll.* *Es - dur.*



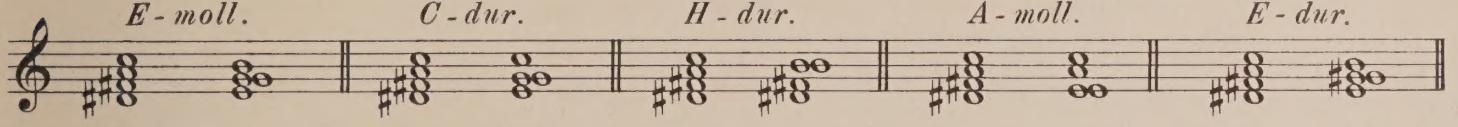
Fis - moll. *D - dur.* *H - moll.* *Cis - dur.* *Fis - dur.*



Alle hier bezeichneten Tonarten erscheinen durch die enharmonischen Verwechselung des Accordes in einem Verwandtschaftsverhältniss, auf Grund dessen die Modulation geschehen kann.

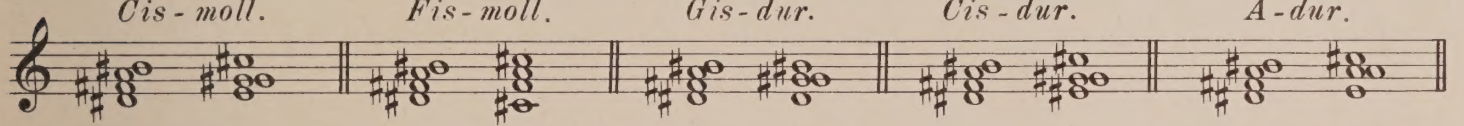
Die Auflösungen des **verminderten Septimaccordes von E-moll** sind folgende:

E - moll. *C - dur.* *H - dur.* *A - moll.* *E - dur.*

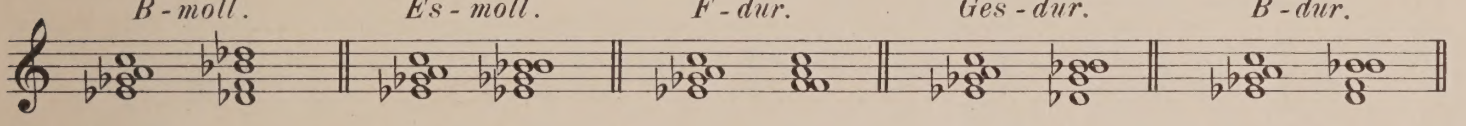


Die durch die enharmonischen Verwechselungen sich ergebenden:

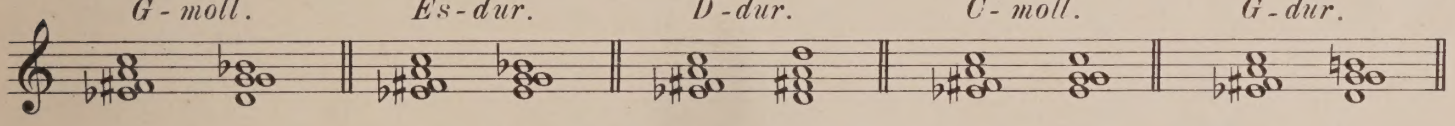
Cis - moll. *Fis - moll.* *Gis - dur.* *Cis - dur.* *A - dur.*



B - moll. *Es - moll.* *F - dur.* *Ges - dur.* *B - dur.*

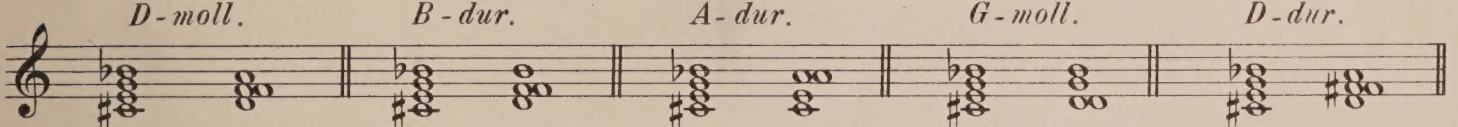


G - moll. *Es - dur.* *D - dur.* *C - moll.* *G - dur.*



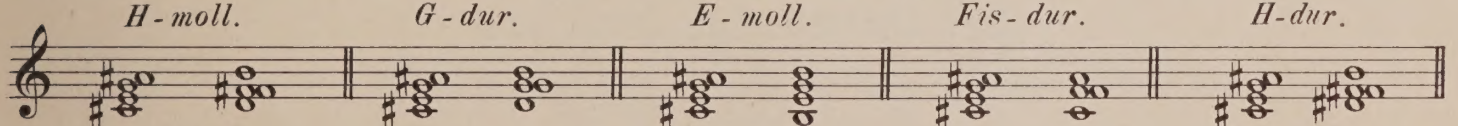
Die Auflösungen des **verminderten Septimaccordes von D-moll** sind folgende:

D - moll. *B - dur.* *A - dur.* *G - moll.* *D - dur.*

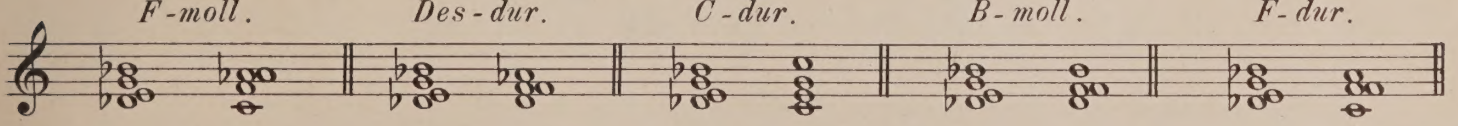


Die durch die enharmonischen Verwechselungen sich ergebenden:

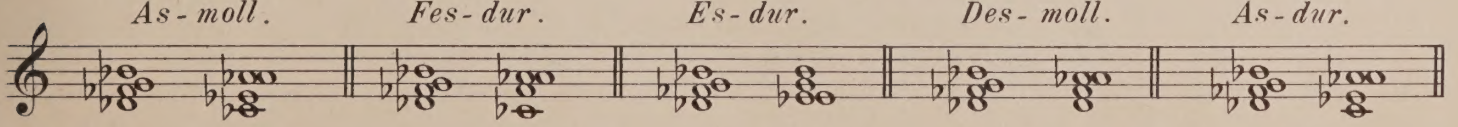
H - moll. *G - dur.* *E - moll.* *Fis - dur.* *H - dur.*



F - moll. *Des - dur.* *C - dur.* *B - moll.* *F - dur.*

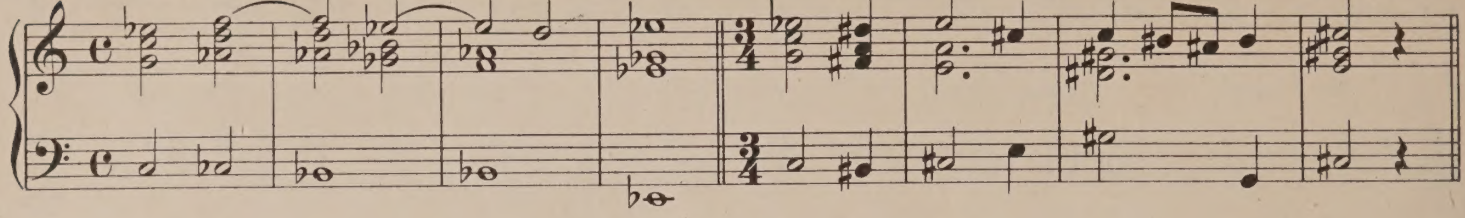


As - moll. *Fes - dur.* *Es - dur.* *Des - moll.* *As - dur.*

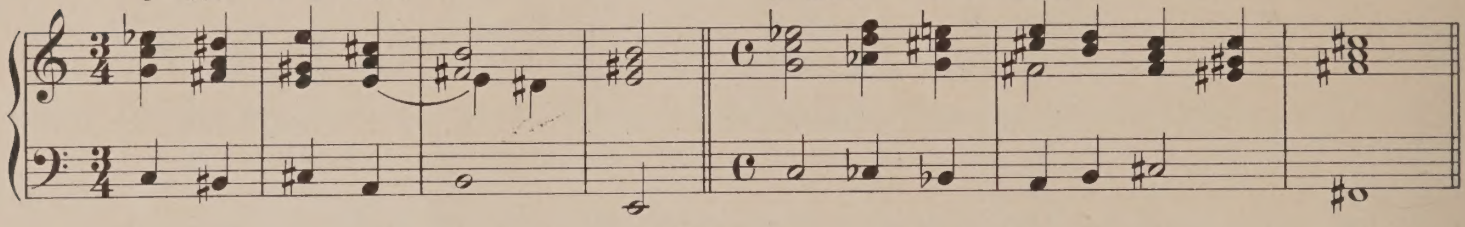


Die verminderten Septimaccorde können auch unmittelbar auf einander folgen und sequenzmässig:

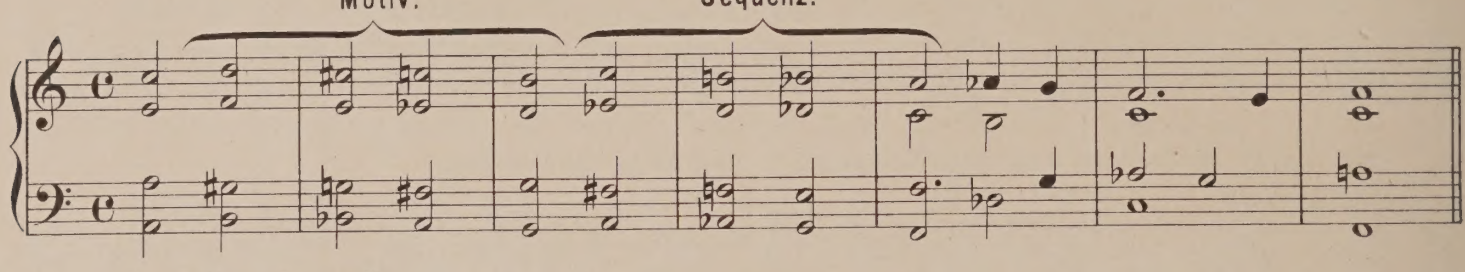
C-moll — Es-moll. *C-moll — Cis-moll.*



C-moll — E-dur. *C-moll — Fis-moll.*

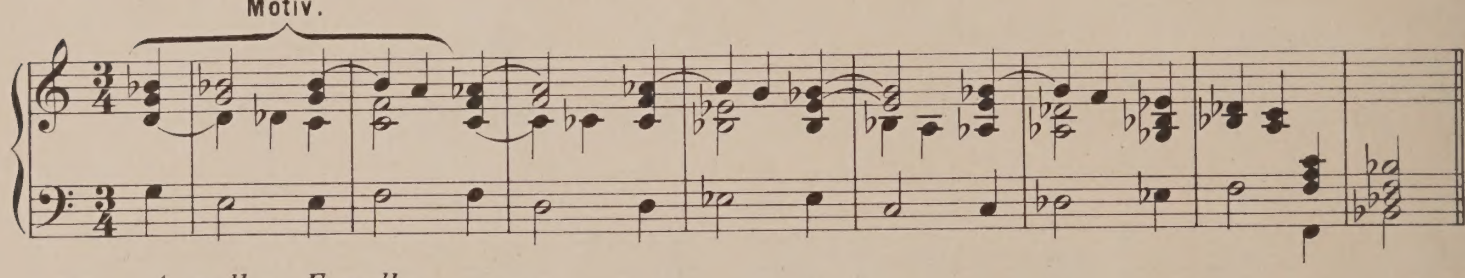


Motiv. Sequenz.



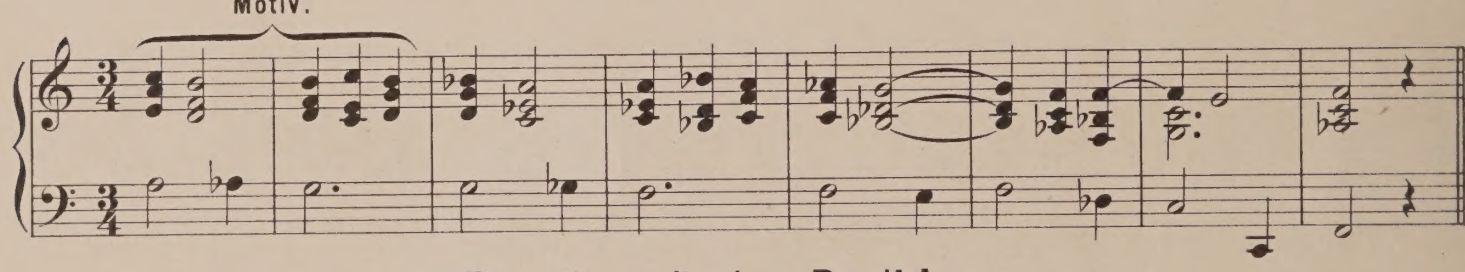
G-moll — B-moll.

Motiv.



A-moll — F-moll.

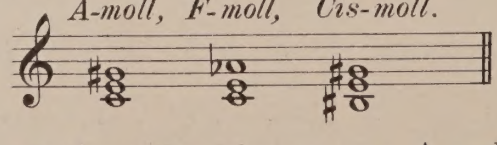
Motiv.



Der übermässige Dreiklang.

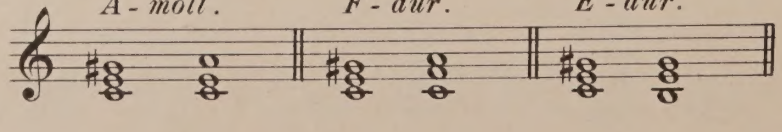
Dieser gehört auf Grund seiner enharmonischen Verwechselungen drei Molltonarten an:

A-moll, F-moll, Cis-moll.

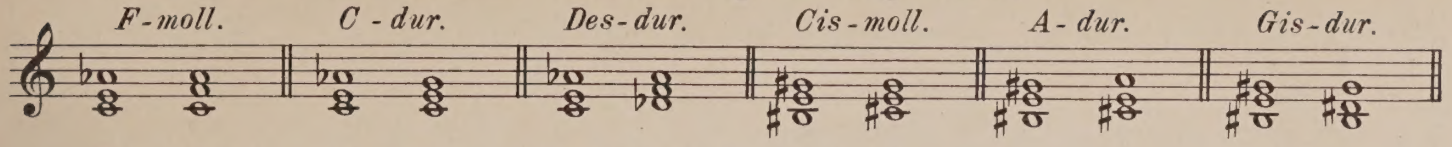


Die Auflösungen des übermässigen Dreiklanges von A-moll:

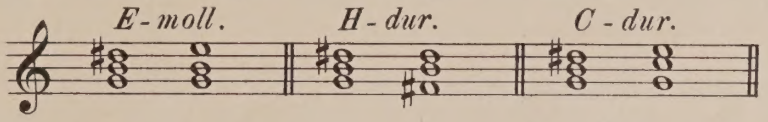
A-moll. *F-dur.* *E-dur.*



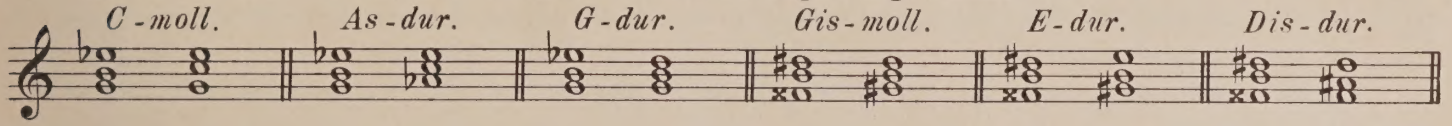
Die durch die enharmonischen Verwechselungen sich ergebenden:



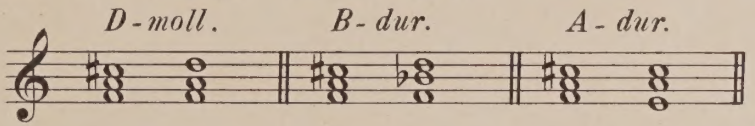
Die Auflösungen des übermässigen Dreiklanges in E-moll:



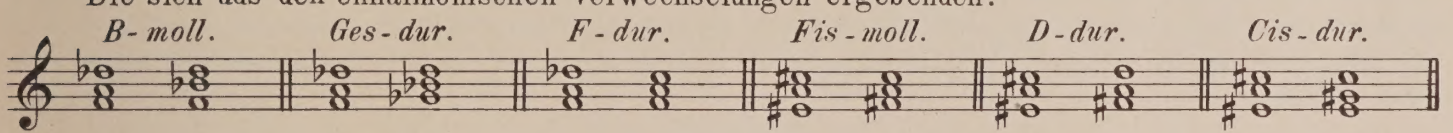
Die sich aus den enharmonischen Verwechselungen ergebenden:



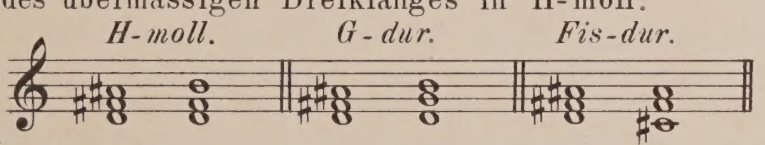
Die Auflösungen des übermässigen Dreiklanges in D-moll:



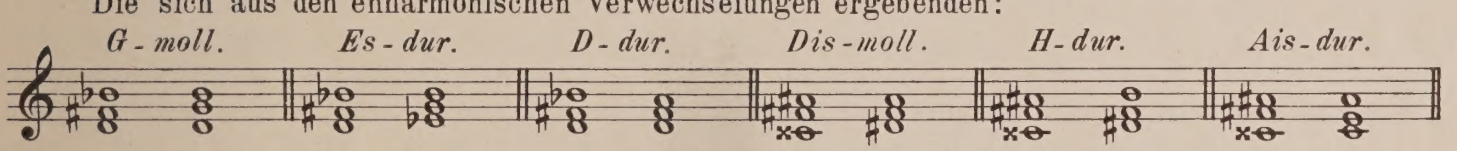
Die sich aus den enharmonischen Verwechselungen ergebenden:

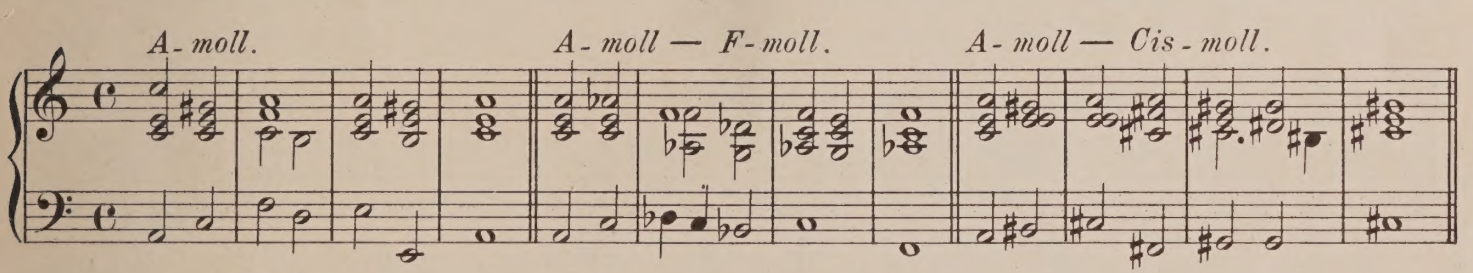


Die Auflösungen des übermässigen Dreiklanges in H-moll:



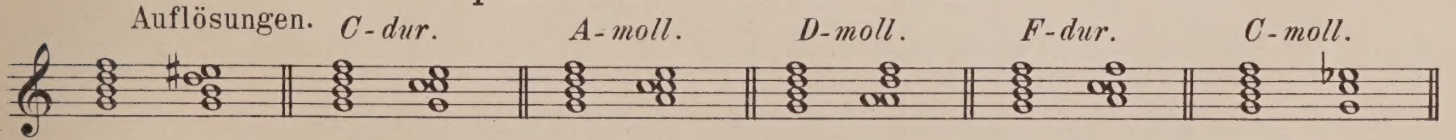
Die sich aus den enharmonischen Verwechselungen ergebenden:



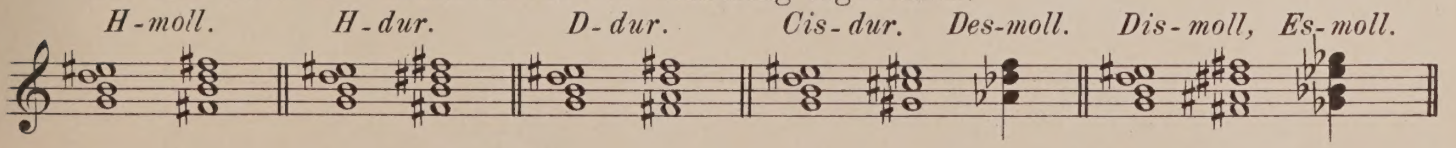


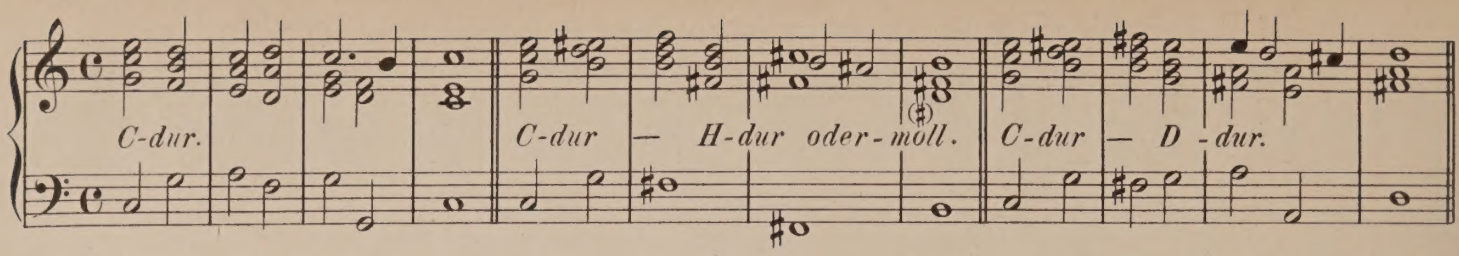
Die enharmonischen Verwechselungen des Dominant-Septimaccordes in Dur und Moll.

Auflösungen.



Die sich durch die enharmonische Verwechselung ergebenden:





In Bezug auf den absoluten Klangcharakter der Tonarten gelten die ♯-Tonarten frischer, freudiger, glänzender, die ♭-Tonarten weicher und wehmüthiger. Die Begründung hierfür liegt wohl in der Entstehung derselben aus der C-dur-Tonleiter durch aufwärts strebende Leittöne in den ♯-Tonarten und durch abwärts strebende in den ♭-Tonarten. Durch die temperierte Stimmung ist am Claviere der Klangcharakter von Fis-dur und Ges-dur derselbe geworden.

In der Modulation handelt es sich hauptsächlich um die **relative** Klangwirkung der Harmonieverbindungen.

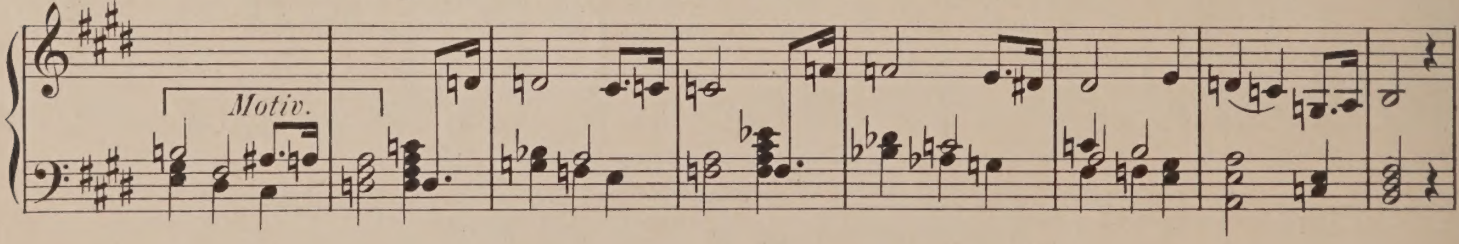
Sowie der Schritt nach der Unterdominante ein Abwärtsgehen, der nach der Oberdominante ein Aufwärtsstreben bedeutet, so zeigt sich dasselbe in Bezug auf die Unter- und Oberterz. Die Modulation nach unten strebt immer tiefer in die ♭-Tonarten, die nach oben in die ♯-Tonarten. Wenn wir also den absoluten Charakter der Tonarten festhalten, so wirkt eine Modulation hinauf frischer, glänzender, die Modulation hinab in die ♭-Tonarten abnehmend, beruhigend. Doch liegen diese Wirkungen wieder grossentheils in dem gleichzeitigen **melodischen** Steigen und Fallen und in der gesteigerten oder abnehmenden Lebhaftigkeit der Bewegung. Daraus folgt, dass die Wirkungen der Modulationen mit denen der Melodie und der Rhythmik möglichst in Übereinstimmung gebracht sein müssen.

Modulation durch Chromatik.

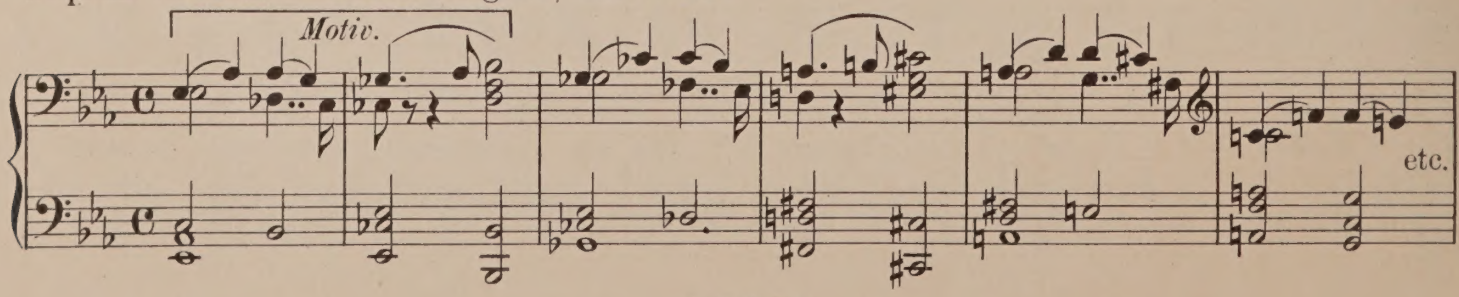
Die harmonisch farbenreichste Art der Modulation ist die chromatische. Jedes Indervall aller Accorde kann stufenweise chromatisch auf- oder abwärts geführt werden. Dasselbe gilt auch von der Septim, welche ja immer als aufwärts gehender Vorhalt oder übermässige Sext, und von der Non, welche als aufwärts gehender Dezimvorhalt aufgefasst werden kann. Die Chromatik verwischt die Begriffe Tonart und Tonalität, alle Töne und Accorde treten zu einander in dieselben Beziehungen, und die durch das chromatische Fortbewegen entstehenden Harmonien basieren nicht mehr auf der Dur- oder Molltonleiter, sondern auf der chromatischen Tonleiter. Die harmonischen Verbindungen geschehen meistens sequenzmässig.

Harmonisch charakteristische Sequenz motiviert durch den Text: „Durch Sühn' und Buss hab ich versöhnt" aus **Tannhäuser.**

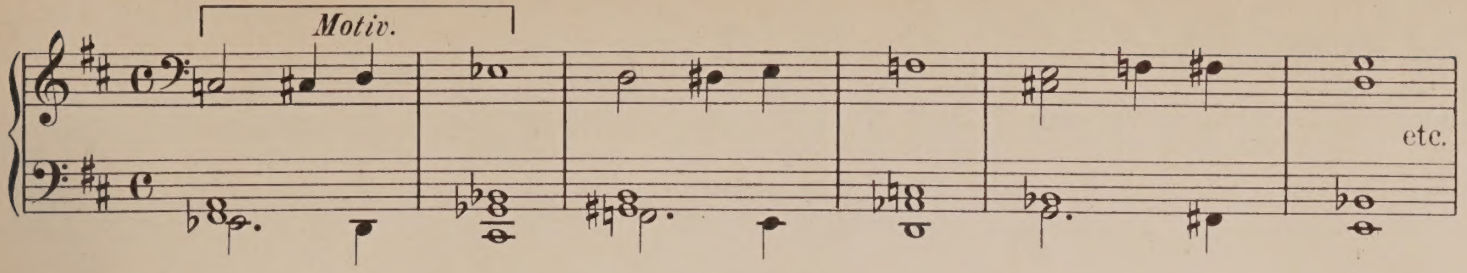
In kleinen Terzen aufsteigende Modulation: **Tannhäuser.**



Sequenz in kleinen Terzen steigend; aus **Tristan.**



In Secunden steigend. **Parsifal.**



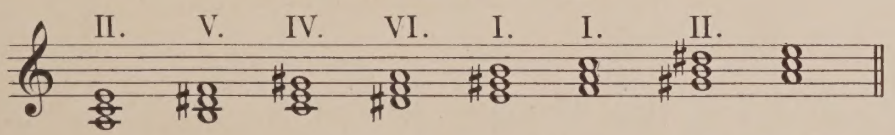
Jede Art der Modulation hat ihren Charakter, der wesentlich durch die Diatonik, Enharmonik und Chromatik bestimmt erscheint. Daraus folgt durchaus nicht, dass die Modulation **nur** diatonisch oder **nur** chromatisch sei; die Mischung dieser harmonischen Farben finden wir schon in schönsten Wirkungen in den Werken von Weber, Marschner, Spohr und Schubert.

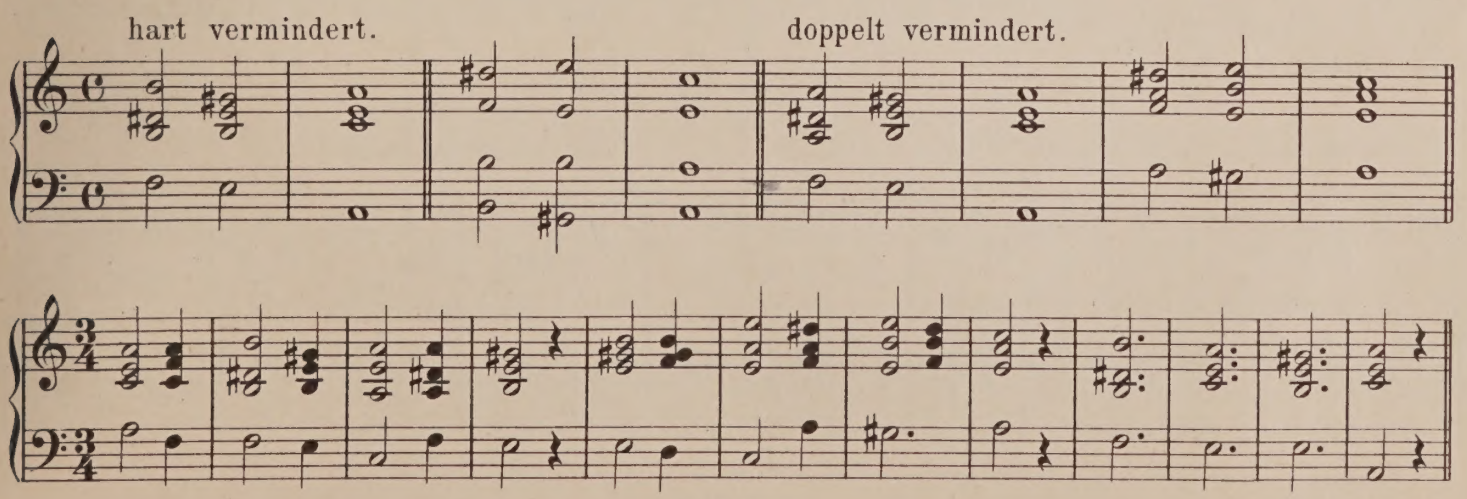
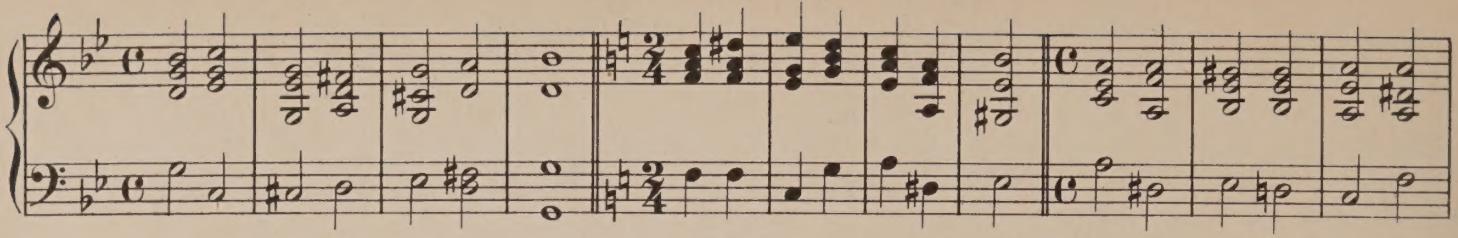
Das übergreifende Mollsystem.

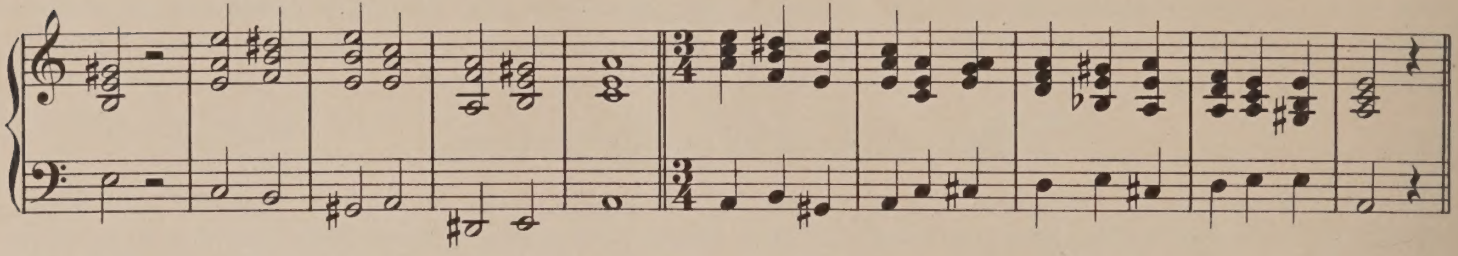
Die neue Theorie versucht alle harmonischen Erscheinungen, besonders die der modernen Musik in Systeme zu bringen, und da Gesetze festzustellen, wo man früher nur von zufälligen chromatischen Durchgängen, und daher nicht als Accorde zu erklärenden Zusammenklängen gesprochen hat. Diesem Bestreben verdanken wir die harmonische Molltonleiter welche zur normalen harmonischen Grundlage des Mollsystems gemacht wurde. Nicht minder verdanken wir der neueren Musikwissenschaft (Moritz Hauptmann) das **übergreifende Mollsystem** und das **Molldursystem.**

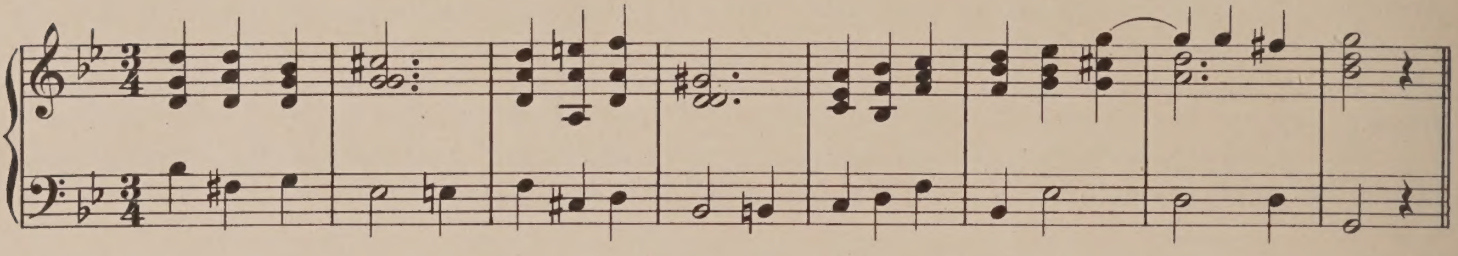
Das übergreifende Mollsystem ist eine harmonische Molltonleiter mit erhöhter Quart. Dieses greift also durch seinen neuen Leitton in das Tongebiet der Oberdominante über.

Die Dreiklänge.

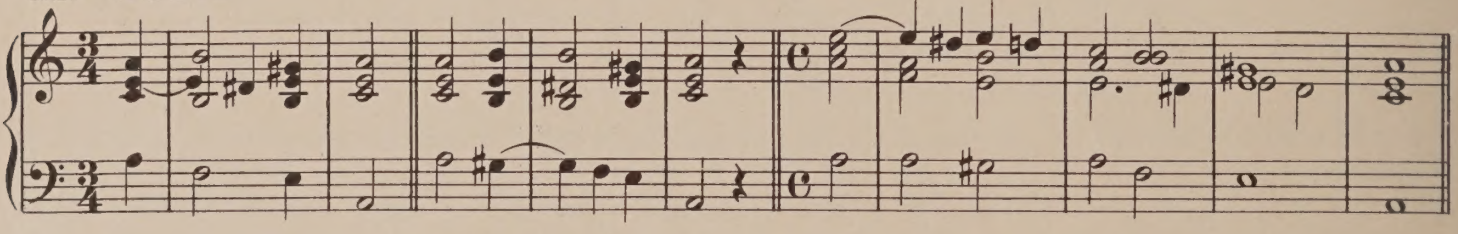


Der Dreiklang auf der fünften Stufe ist ein Durdreiklang wie der Grunddreiklang, ebenso der der sechsten Stufe. Der Dreiklang der ersten Stufe ist ein Molldreiklang, der der dritten der übermässige, der der zweiten besteht aus grosser Terz und verminderter Quint und heisst der **hart verminderte Dreiklang,** der der vierten Stufe besteht aus der verminderten Terz und verminderten Quint, und heisst der **doppelt verminderte Dreiklang.** Diejenigen Lagen dieser beiden Dreiklänge wirken am besten, in welchen die verminderte Terz als übermässige Sext erscheint. Im vierstimmigen Satze wird der Leitton nie verdoppelt, die natürlichste Auflösung geschieht durch die Dominante zur Tonika, da der Oberdominantleitton der wichtigste Ton des Accordes ist. Die übergreifende Molltonleiter findet sich merkwürdiger Weise in vielen ungarischen und Zigeuner-Melodien, man hat dieselbe deshalb mehrfach als **Zigeunertonleiter** bezeichnet.



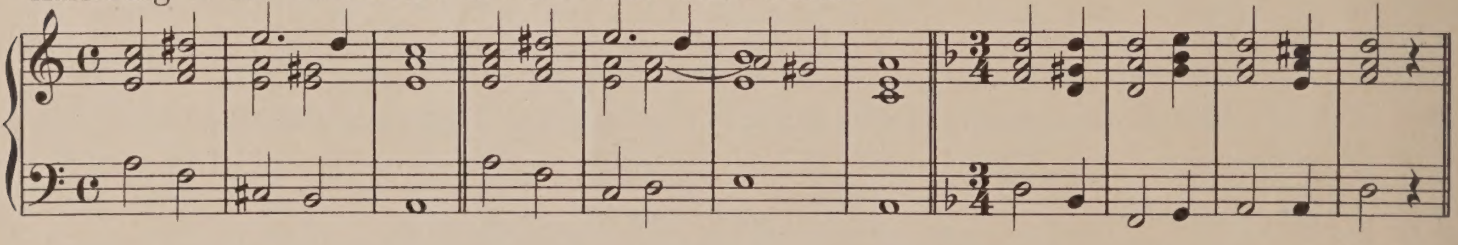




Mit Vorhalten.

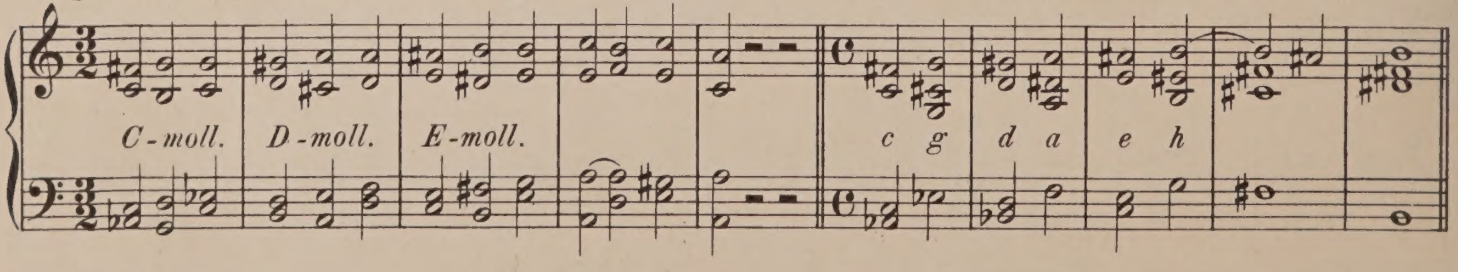


Auflösung in den Sextaccord der Dur- oder Moll-Tonika.

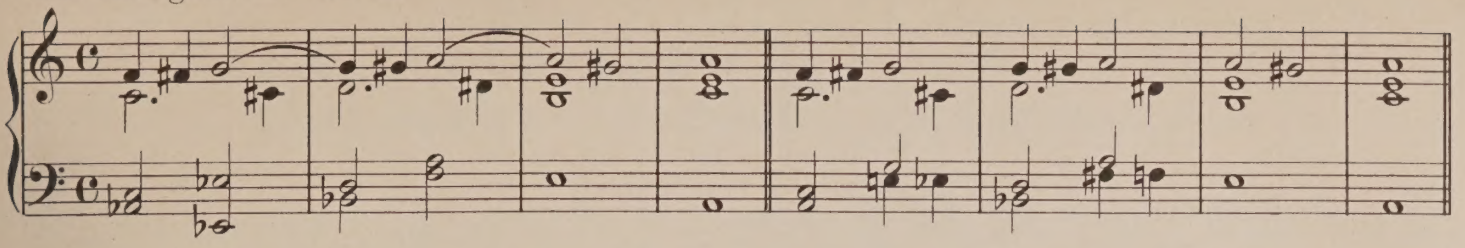


Sequenzmässig modulierende Folge.

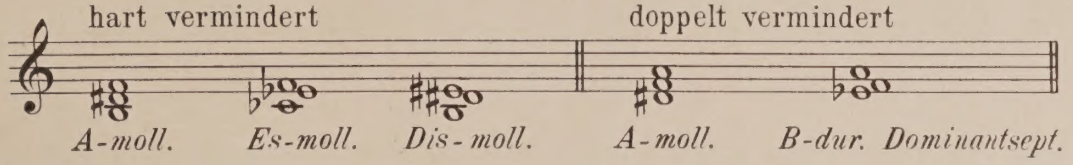
Folge im Quintenzirkel.

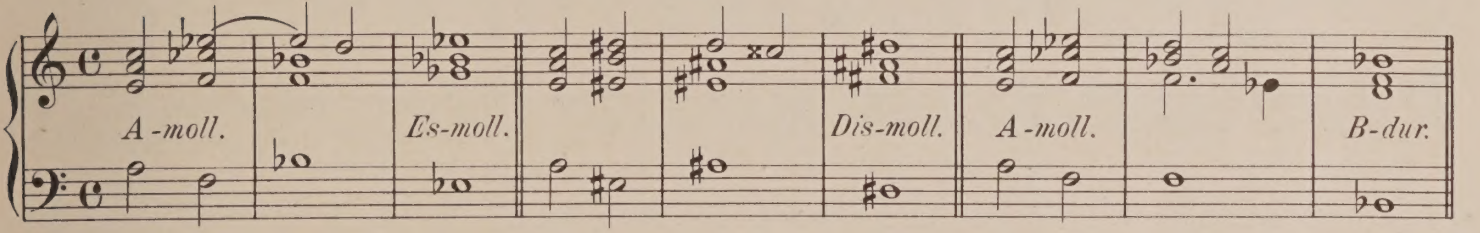


Mit durchgehenden Noten.



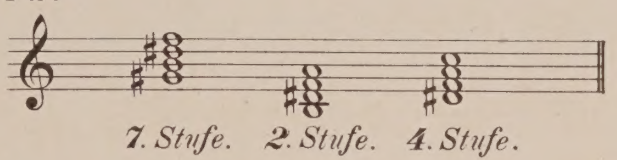
Die enharmonischen Verwechselungen.

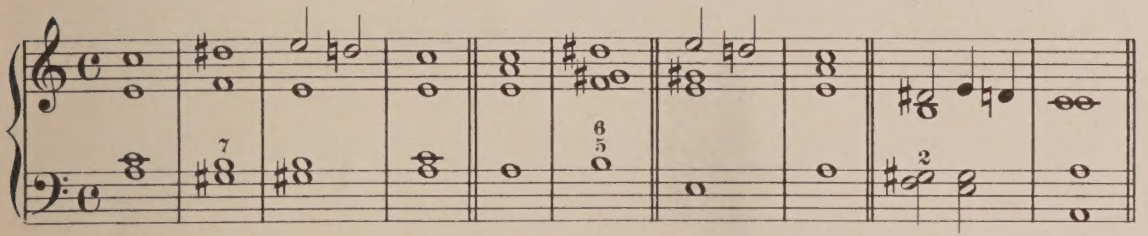




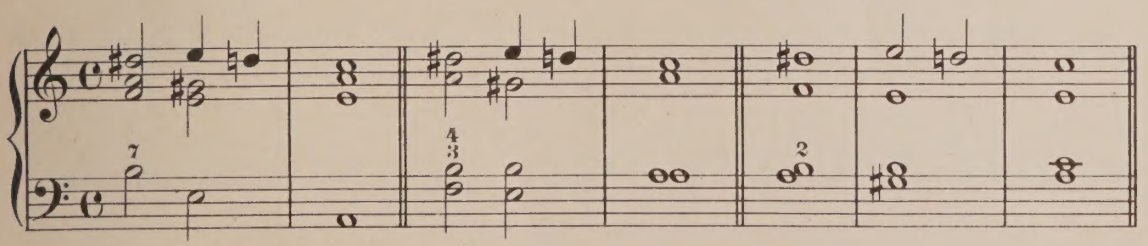
Die Septimaccorde

lösen sich auch zunächst in die Oberdominante auf

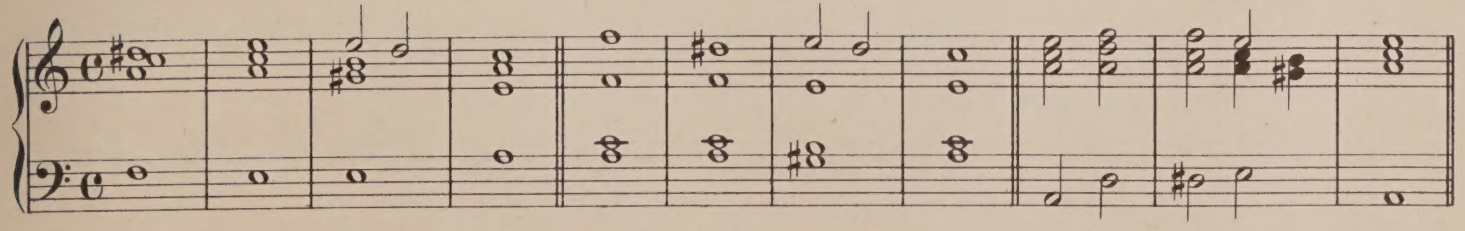




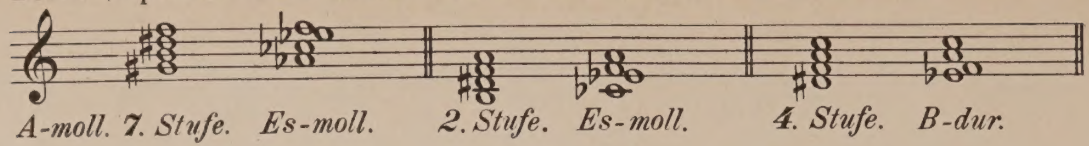
Die Umkehrung $\frac{4}{3}$ klingt schlecht.



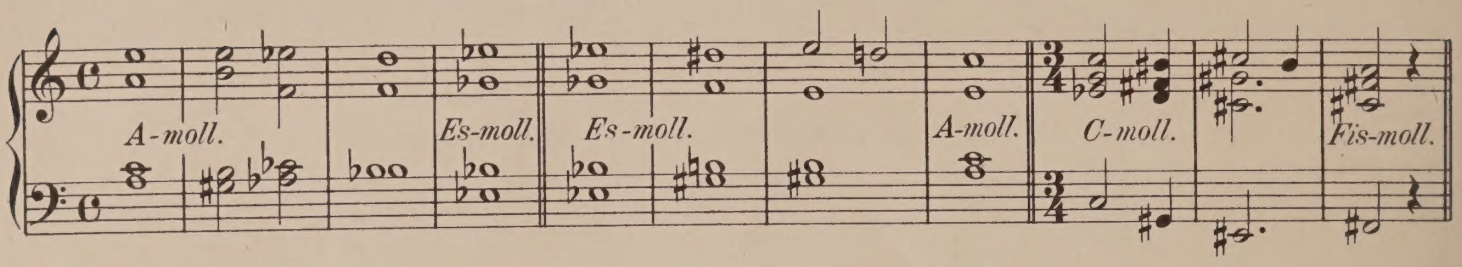
Die Umkehrung $\frac{6}{5}$ klingt schlecht.

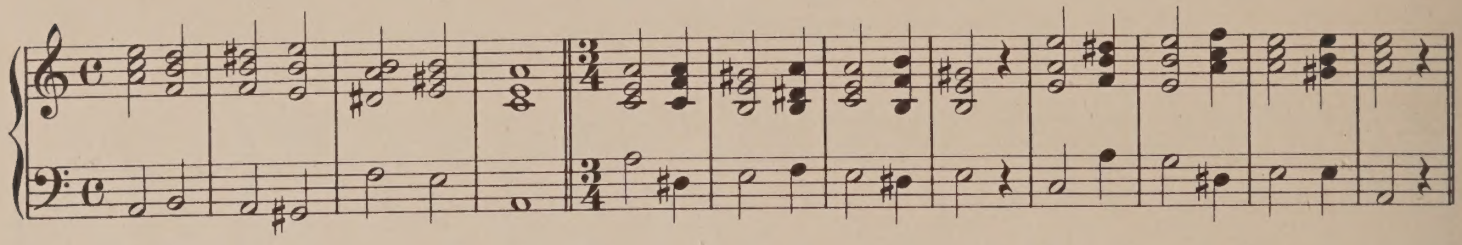


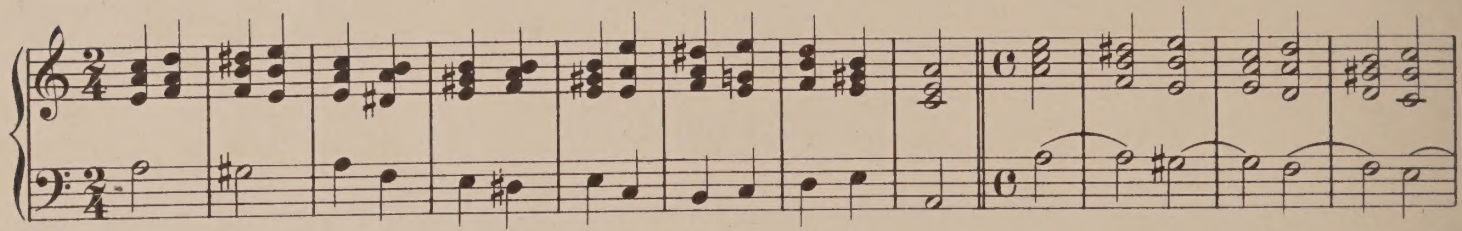
Diese Septimaccorde können enharmonisch verwechselt werden.

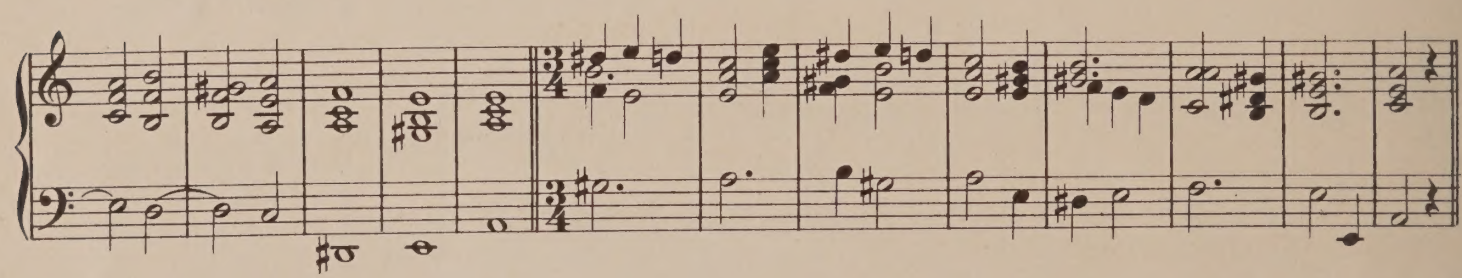


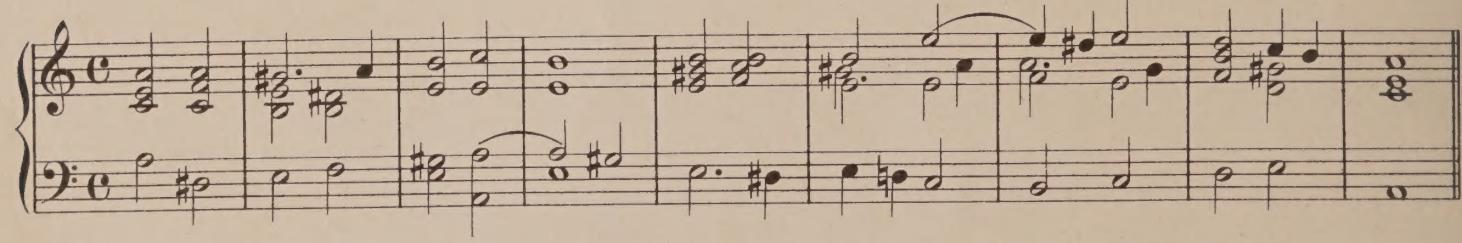
A-moll. 7. Stufe. Es-moll. 2. Stufe. Es-moll. 4. Stufe. B-dur.



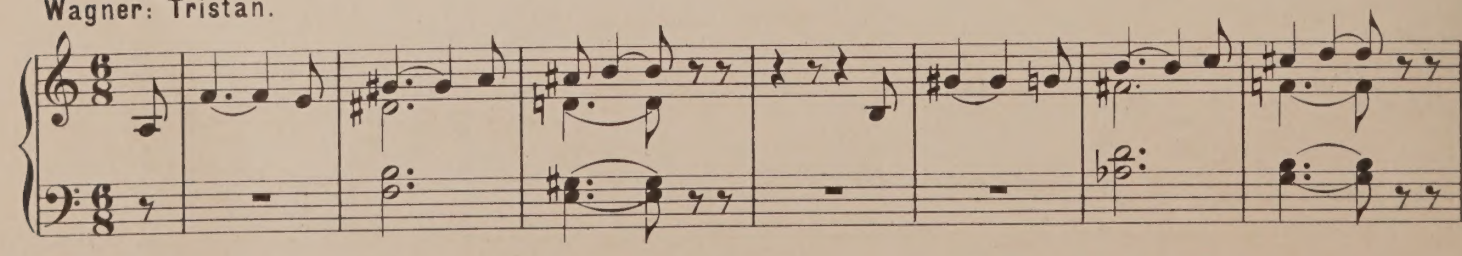




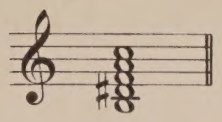


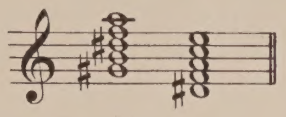


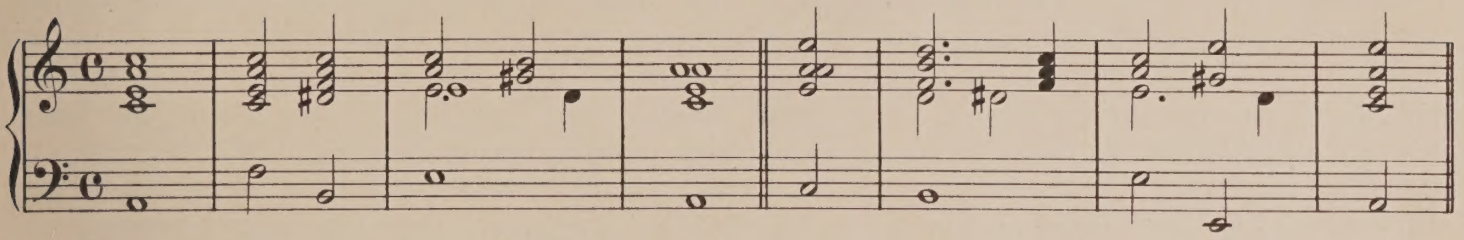
Wagner: Tristan.

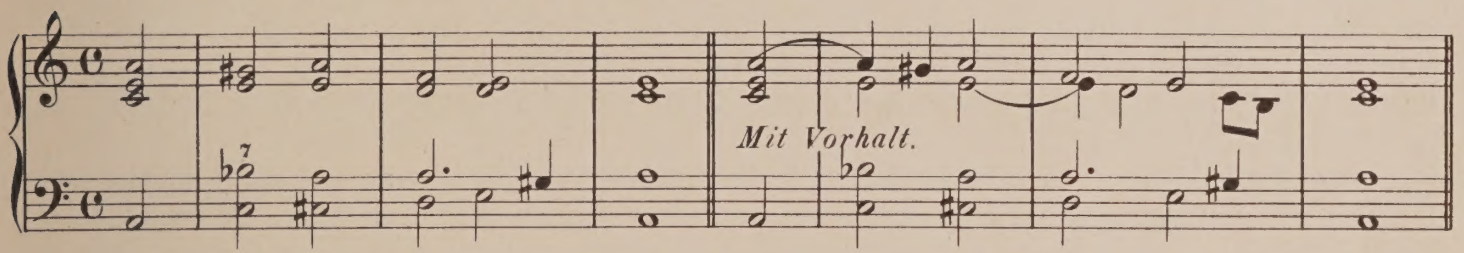


Die Nonaccorde.

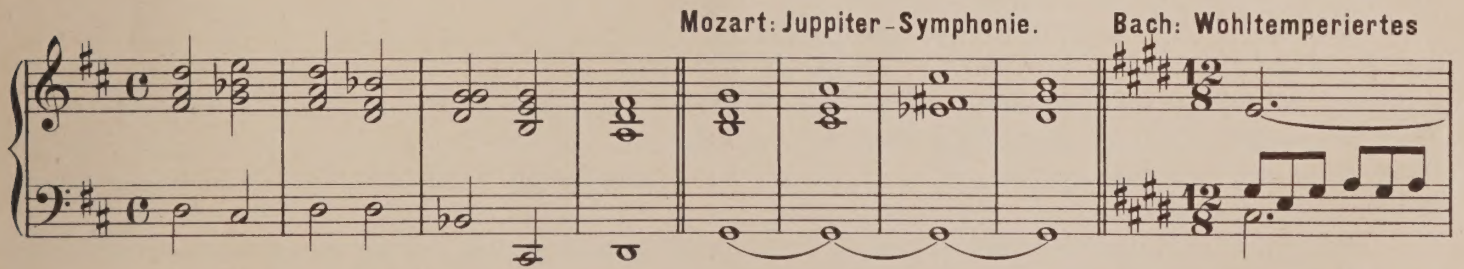
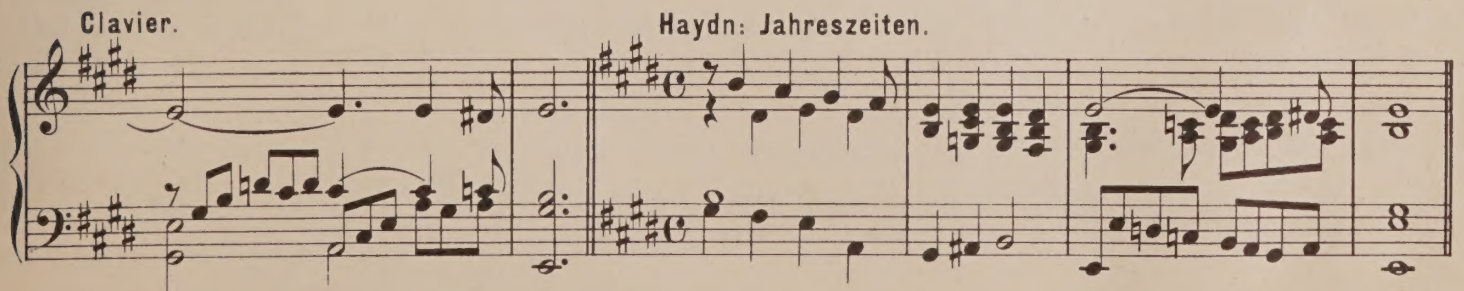
Der Nonaccord der zweiten Stufe  klingt gut,

die auf der siebenten und vierten Stufe  klingen schlecht.



Man kann das Mollsystem auch nach der Unterdominante übergreifend denken durch Erniedrigung der zweiten Stufe, so entsteht noch folgender Septimaccord:

Das Molldursystem.

Diesem liegt eine Durtonleiter mit erniedrigter Sext zu Grunde, also eine durch diese Erniedrigung veränderte Durtonleiter daher die von manchen Theoretikern beliebte Bezeichnung „Durmollsystem“ falsch ist.

Während das übergreifende Mollsystem nach der Oberdominante neigt, erhält die Molldurtonleiter Unterdominantcharakter.

Melodielehre.

Man unterscheidet die **absolute Melodie** und die **Melodie im Dienste der Sprache.** Erstere ist eine nach den Gesetzen der Harmonielehre und der Rhythmik geordnete Aufeinanderfolge einzelner Töne, letztere ist in ihrem Baue überdies von den metrischen und rethorischen Accenten und Gliederungen der Sprache abhängig. Seit Beethoven haben wir auch in der Instrumentalmusik Melodien, die theilweise rhetorisch gedacht sind; es sei nur an das Recitativ in Beethovens D-moll-Sonate, Op. 31, an das grosse Recitativ der Bässe in der 9. Symphonie erinnert, an das Hauptmotiv der Dante-Symphonie v. Liszt.

Die Melodie ist etwas sich bewegendes, eine Folge einzelner Töne. Sie kann zunächst entstehen aus einer metrisch geordneten Folge von zwei Tönen mit einer harmonischen Basis, welche auch nur in **einem** Accorde besteht. Diese Folge, welche rhythmisch, harmonisch und melodisch erweitert werden kann, nennt man **Motiv.** Die einzelnen Theile erweiterter Motive nennt man **Phrasen.** Daher bezeichnet man den kunstgerechten Vortrag einer Melodie, die richtige Gliederung durch die Betonung und Trennung der Phrasen derselben als die **Kunst des Phrasierens.** Das Motiv ist der Keim der Melodie, aus dem diese **organisch** entwickelt werden muss.

Denken wir uns als Motiv zwei kleine **c** in zwei halben Noten im Viervierteltakte, so lässt sich dieses Motiv, abgesehen von der denkbaren Mannigfaltigkeit seiner Harmonisierung, in verschiedenartigster Weise rhythmisch, melodisch und nach beiden Richtungen zugleich umgestalten. Diese Umgestaltung nennt man **Nachahmung,** und wenn sie sich rhythmisch und melodisch ganz genau an das Motiv hält, die strenge, im andern Falle die freie Nachahmung. Zur strengen Nachahmung gehört auch die einfache Wiederholung. Die Nachahmung geschieht sehr häufig sequenzmässig.

Das Motiv kann aus dem kleinsten Gebilde von zwei Tönen zu einer rhythmisch, melodisch und harmonisch mannigfaltigen, zwei auch vier und mehr Takte langen Gestaltung entwickelt werden. Giebt man dem Motive eine rhythmisch, melodisch und harmonisch geschlossene Form, so heisst es **Thema;** es kann Motiv und Thema oft gleichbedeutend zu nehmen sein.

Eine hervorragende Rolle spielt in der neuesten Opernmusik seit Wagner (früher nur angedeutet in einzelnen Fällen) und in der instrumentalen Programmmusik das **Leitmotiv.** In gewissem Sinne erscheint das Leitmotiv auch in Instrumentalmusik, die nicht zur Programmmusik zu zählen ist, z. B. als Hauptthema der einzelnen Sätze von Sonaten, Concerten etc.

Die rhythmische Umgestaltung des Motives

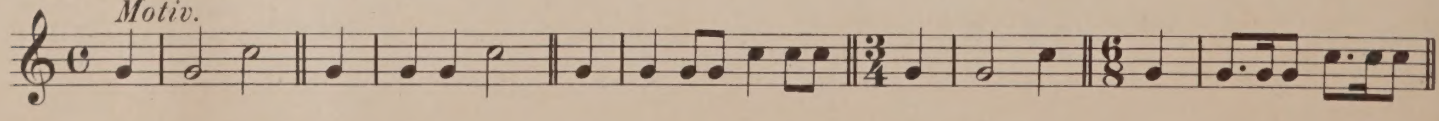
besteht darin, dass man bei Beibehaltung der Melodieschritte die Melodie rhythmisch in **strenger** oder **freier** Weise umgestaltet.

Rhythmik ist die Lehre von der Bewegung, welche durch die Dauer (Länge und Kürze) der Töne bedingt ist. Die Metrik bestimmt die Töne nach den Graden der Betonung. Rhythmik und Metrik erscheinen in unserer Musik ebenso untrennbar als Harmonie und Melodie. Eine in kurzen Noten sich lebhaft bewegende Melodie gleicht der rasch gesprochenen Rede, beide bedeuten gesteigerte innere Erregung. In beiden zeigt sich schneller Wechsel schwerer und leichter Accente.

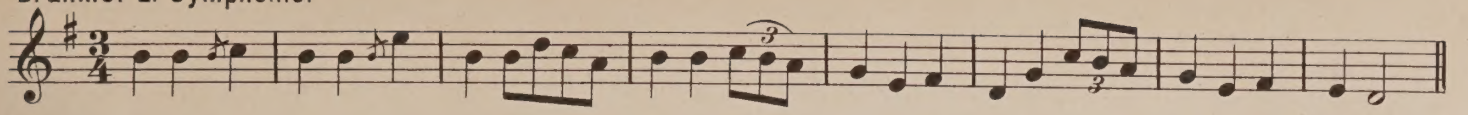
Ergeht sich eine Melodie langsam in langen Noten, so spricht sie ruhig, leidenschaftslos.

Das Ändern des Tempos einer Melodie, das Umsetzen derselben in eine kürzere, aber gleichartige Taktart verändert ganz wesentlich deren Rhythmik nicht im **Einzelnen,** sondern im **Ganzen.**

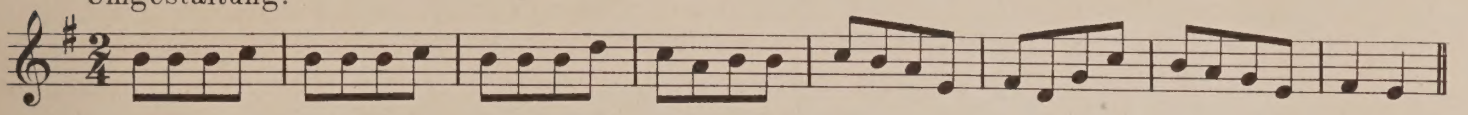
Rhythmische Umgestaltungen.



Brahms: 2. Symphonie.

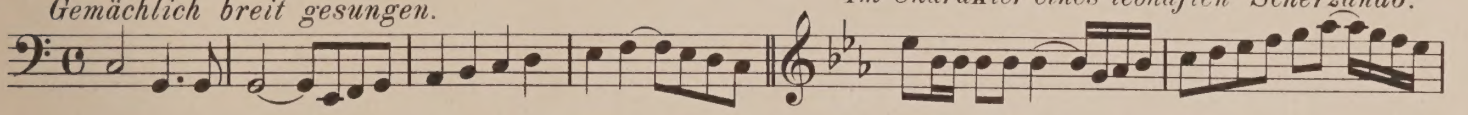


Umgestaltung.



Wagner: Meistersinger-Vorspiel.

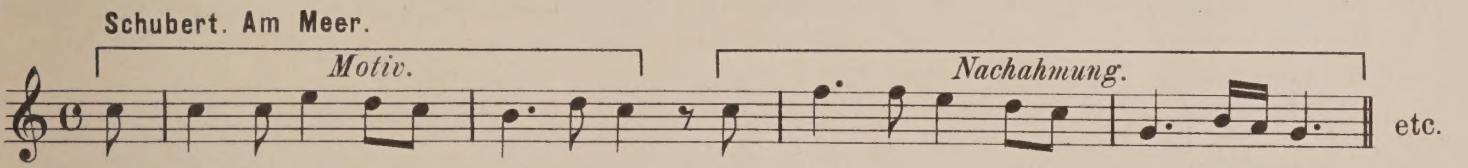
Gemächlich breit gesungen. *Im Charakter eines lebhaften Scherzando.*



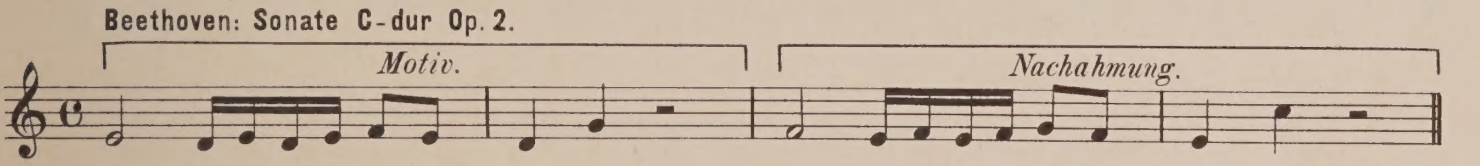
Die melodische Umgestaltung des Motives

besteht darin, dass man unter Beibehaltung des Rhythmus die Melodieschritte abändert, z. B. für die Secunde eine Terz setzt, für die Quart eine Quint etc., oder dass man das ganze Motiv an sich unverändert höher oder tiefer setzt.

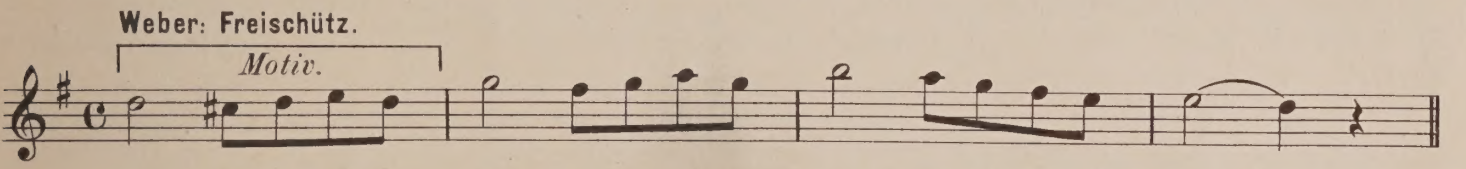
Schubert. Am Meer.



Beethoven: Sonate C-dur Op. 2.



Weber: Freischütz.



Die Entwickelung der Melodie aus dem Motive geschieht selbstverständlich auch durch **melodische** und **gleichzeitig rhythmische Umbildung.**

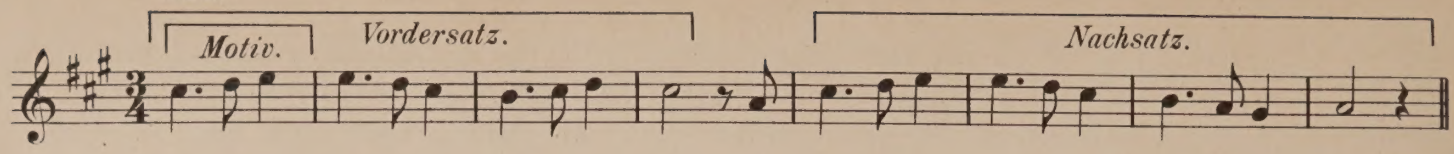
Die einfache Periode.

Die kürzeste Form der Melodie ist die einfache Periode, welche aus Vorder- und Nachsatz besteht. Diese wird auf zweifache Art aus dem Motive gebildet, und zwar dadurch, dass der Nachsatz mit Ausnahme des Schlusses den Vordersatz genau wiederholt, oder den Vordersatz in freier Weise nachahmend sich aufbaut. Wir unterscheiden demnach: **die Parallelmelodie, die fortlaufende Melodie.**

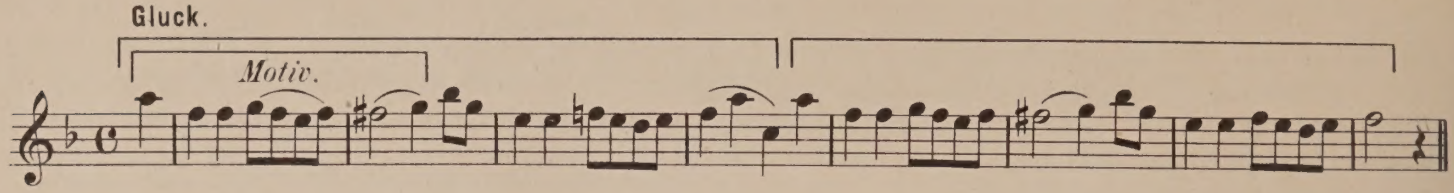
Die Parallelmelodie

sagt ihren melodischen Inhalt zweimal in klarer höchst einfacher Symmetrie, und darin liegt ihre Verständlichkeit, welche sie zum musikalischen Gewande des Volksliedes am geeignetsten erscheinen liess. Wir begegnen dieser Gattung ausser in unzähligen Volksliedern und Tänzen sehr oft in den Werken Haydn's, aber auch Beethoven, Schumann, Schubert haben unsterbliche Vorbilder dieser Art geschaffen.

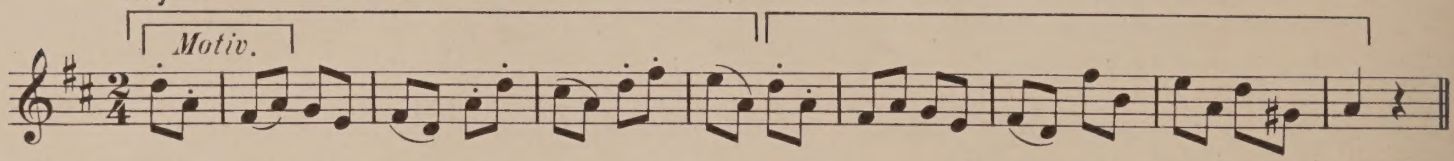
Gluck.



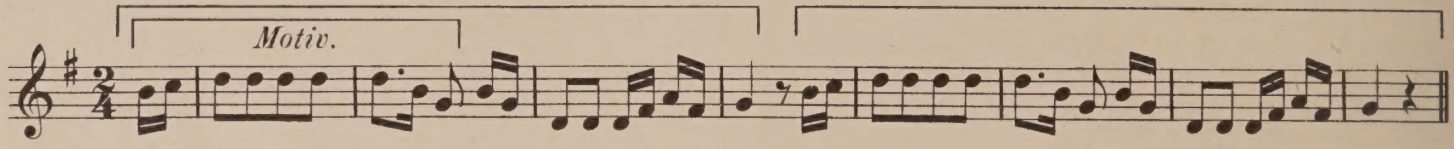
Gluck.



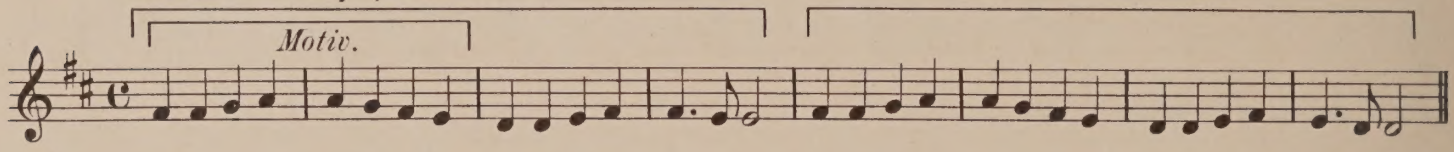
Haydn.



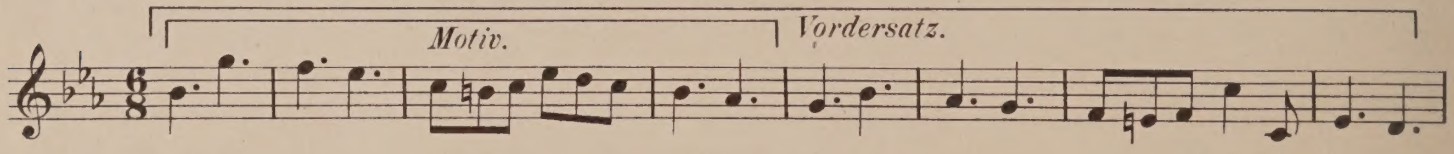
Schubert: „Ich hört ein Bächlein rauschen."

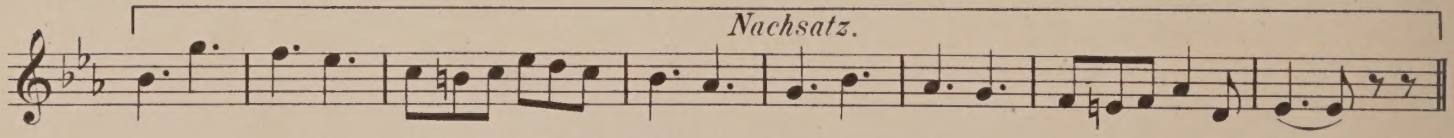


Beethoven: 9. Symphonie.

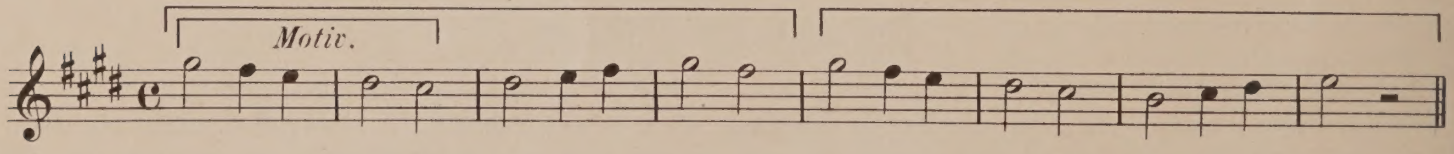


Schumann. Schlummerlied.

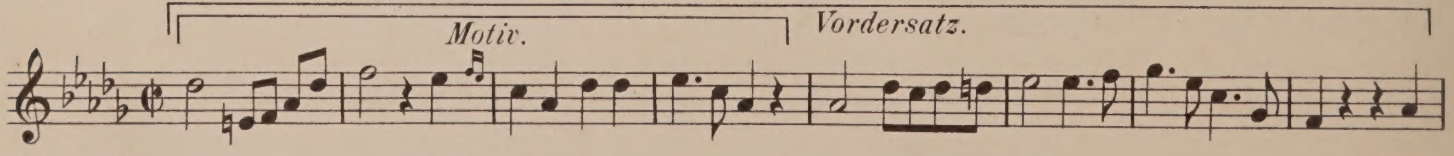


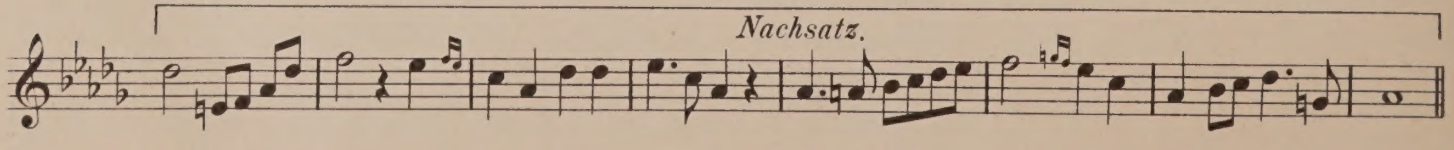


Beethoven. Sonate C-dur Op. 53.



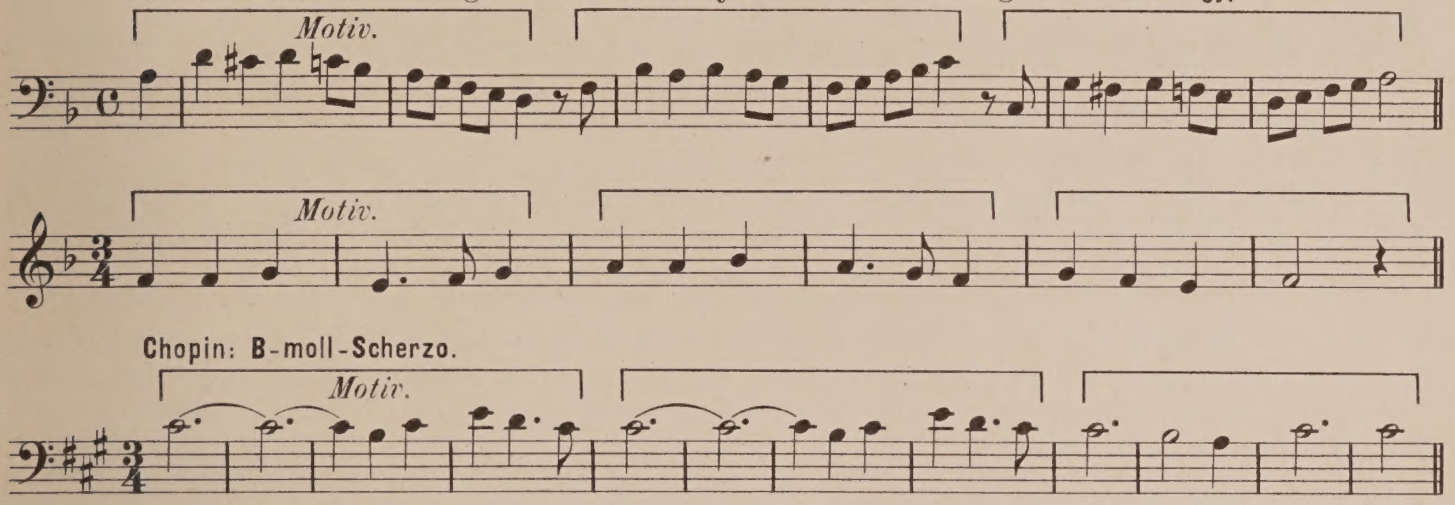
Wagner: Tannhäuser.





In dem Verhältniss der Taktzahl des Vordersatzes und Nachsatzes finden wir in unseren klassischen Vorbildern und denen der Romantiker die eigenartigsten Gebilde. In der Regel hat der Nachsatz dieselbe Taktzahl wie der Vordersatz, kann aber auch länger oder kürzer sein. Ist das Motiv dreitaktig, so gestaltet sich die Periode häufig aus viermal drei Taktgruppen, von denen je zweimal drei Takte, also sechs Takte den Vorder- und den Nachsatz bilden. Die regelmässigen Gebilde sind in durch zwei theilbaren Gruppen entworfen, es können sich aber auch fünf und fünf Takte zur einfachen Periode gruppieren. Je unregelmässiger oder je complicierter die Verhältnisse der mathematischen Anlage einer Melodie sind, desto eigenthümlicher und unfasslicher wirkt dieselbe. Die fünftaktigen Gruppen bleiben wohl ebenso selten, wie der fünftheilige Takt.

Händel. Melodisch umgestaltet ohne rhythmische Änderung. **Israel in Aegypten.**

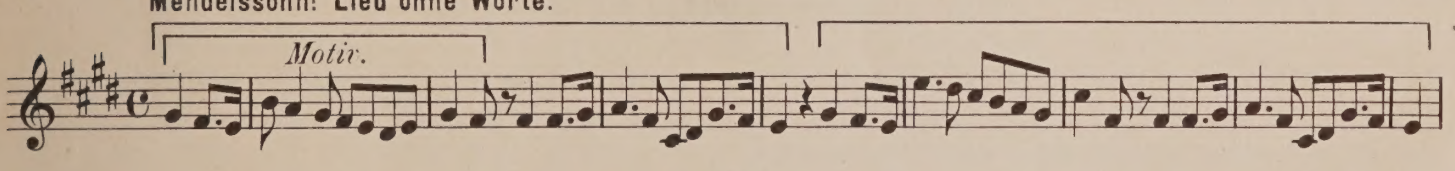


Chopin: B-moll-Scherzo.

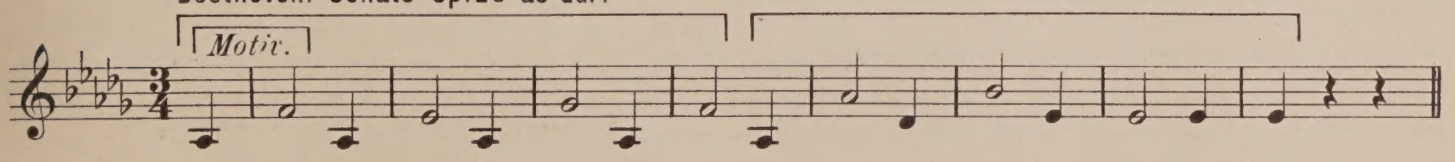
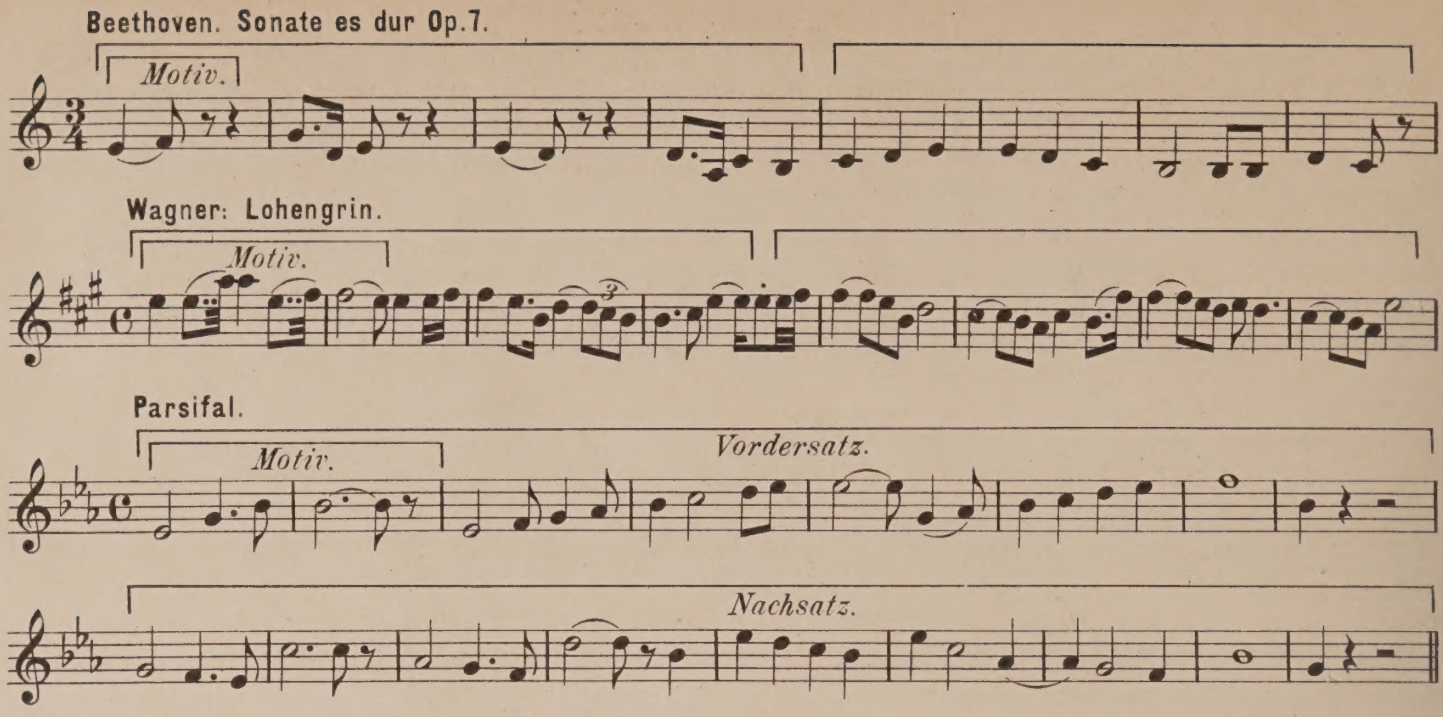
Die fortlaufende Melodie.

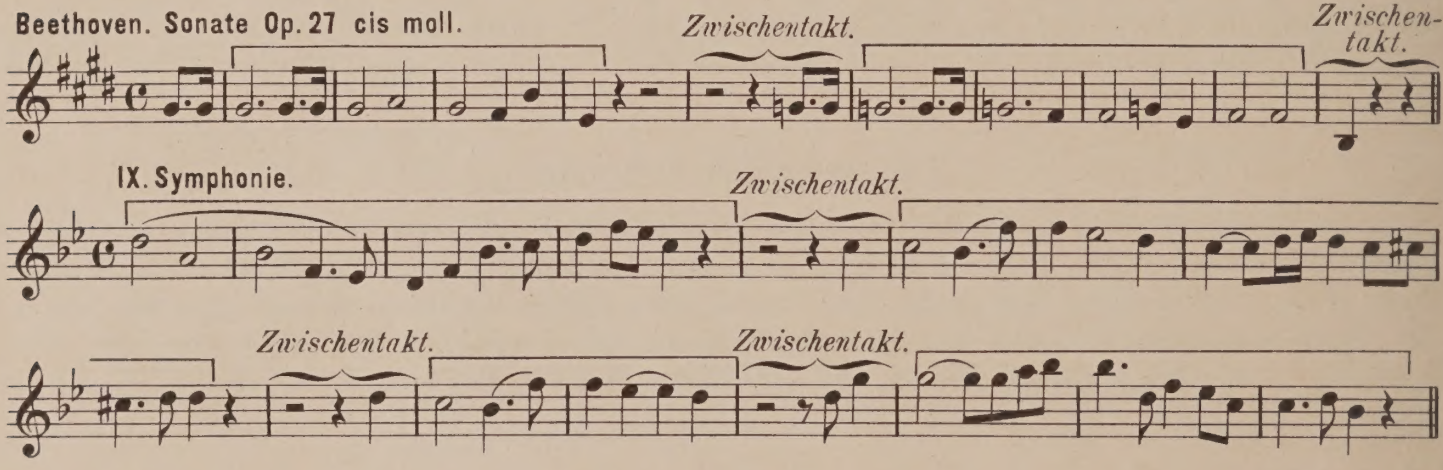
In rhythmisch und melodisch freier Nachahmung des Vordersatzes entsteht die **fortlaufende Melodie.** Diese versteckt häufig die Caesur zwischen Vorder- und Nachsatz und ist in ihrer freien melodischen Gestaltung auch harmonisch reicher. Mendelssohn baute diese sehr häufig nur durch melodische Umgestaltung ohne rhythmische. Dabei wählte er mit Vorliebe die genaue Wiederholung eines oder mehrerer Takte. Die unendliche Melodie Wagners ist die freieste Gestaltung dieser Melodieform.

Mendelssohn: Lied ohne Worte.



Beethoven. Sonate Op. 26 as dur.



Der Vorder- und Nachsatz einer Melodie, oder die Abschnitte derselben (das sind die Glieder des Vordersatzes oder des Nachsatzes) können auch durch kurze Zwischensätze von einem oder mehreren Takten getrennt werden; dies findet sich besonders in figurierten Choralsätzen.

Die zusammengesetzte Periode.

Die nächst grössere Melodieform, die sogenannte Liedform, ist die zusammengesetzte Periode, welche meistens aus einer einfachen Periode, einer Periode als Zwischensatz und einer den dritten Theil bildenden Periode besteht.

Die Harmonisierung der Melodie.

Die einfachste Melodie ist auf der einfachen oder vollkommenen Cadenz aufgebaut; der Schluss der Melodie soll mit der vollkommenen Cadenz zusammen fallen. Der Vordersatz erhält einen melodischen Halbschluss. Die einfache Periode kann nach der Oberdominante, Mediante etc. modulieren, und die darauf folgende Periode wieder in die Haupttonart zurück kehren. Die diatonischen Melodien verlangen eine einfachere ebenfalls auf Diatonik beruhende Harmonisierung. (Neuere Componisten erzielen gerade durch die chromatische Harmonisierung diatonischer Motive besondere Wirkungen.) Eine in sich abgeschlossene Melodie soll die Tonalität festhalten, wenn sie nicht auf der chromatischen Tonleiter gebaut ist.

Das Recitativ

ist jene Art der Melodie, welche vornehmlich durch die rhetorischen Accente bestimmt wird; frühere Componisten haben dasselbe mit kurzen Accorden zur Festhaltung der Intonation, oder mit einer nebensächlichen Begleitung versehen, um die ausdrucksvolle Deklamation nicht zu beeinträchtigen.

Richard Wagners Recitativ unterscheidet sich von diesem zunächst dadurch, dass ein ganz besonderes Gewicht in die ausdrucksvolle auf Leitmotiven gebaute Instrumentalbegleitung gelegt ist. Diese Art der Melodie heisst, wie die der strengen Formen der Klassiker in Canon und Fuge, wie die Bachschen Arien mit Orchesterbegleitung u. s. w.

Die contrapunktische Melodie

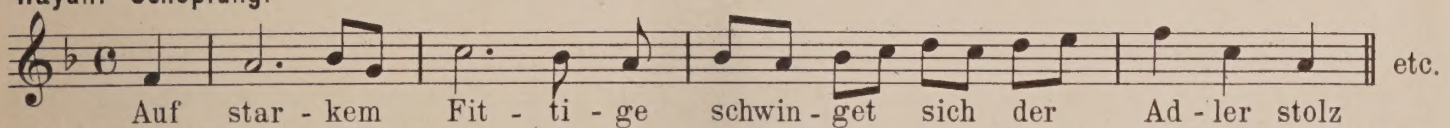
da sie mit andern gleichzeitig erklingend entworfen wird, gleichgültig ob freieren oder strengeren Gesetzen des Contrapunktes folgend. Unter den Meistern der Gegenwart haben **Karl Reinecke** in seinen canonischen Gesängen für weibliche Stimmen und **Max Bruch** in den grossen Chorsätzen seiner oratorischen Werke Hervorragendes geschaffen durch kunstvolle freie Melodiebildung in strengen klassischen Formen (Josef Rheinberger „Christoforus;" Max Zenger „Eros und Psyche u. s. w.) Über den Bau dieser Melodie handelt die Lehre vom Contrapunkt und die Formenlehre.

Schlussbemerkungen.

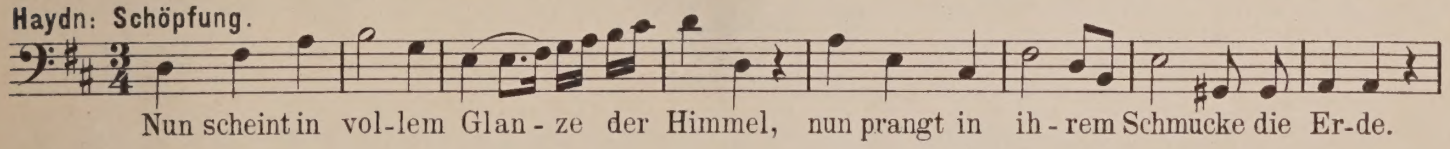
Die Melodie nimmt ihren Ausgang vom Gesange der menschlichen Stimme. Der Umfang dieser, der Charakter der Hebung und Senkung derselben ist für den Gesang gleich entscheidend, wie für die Sprache. Bei dem Steigen des Sprachtones wird die Rede kräftiger, betonter, bei dem Fallen ruhiger, schwächer. Dasselbe Naturgesetz waltet im Reiche der Melodie. Das Steigen und Fallen der Melodie geschieht allmählig oder in Sprüngen, d. h. in kleinen oder grossen Intervallen. Das Steigen bedeutet eine werdende Bewegung, das Fallen eine endende. Heben wirkt belebend, Sinken beruhigend.

Folgende Beispiele mögen als Muster charakteristischer, den Text illustrierender Melodien gelten:

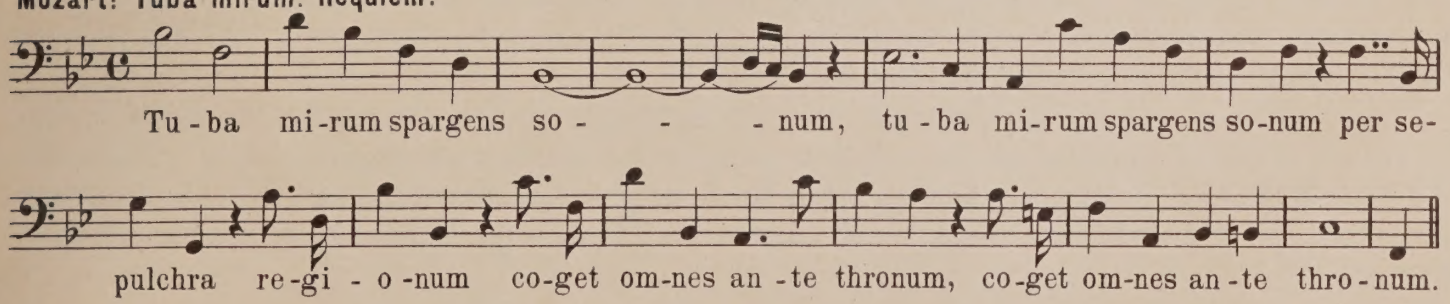
Haydn: Schöpfung.



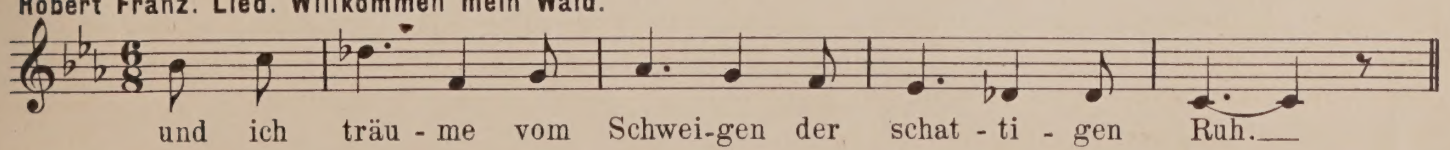
Haydn: Schöpfung.



Mozart: Tuba mirum. Requiem.

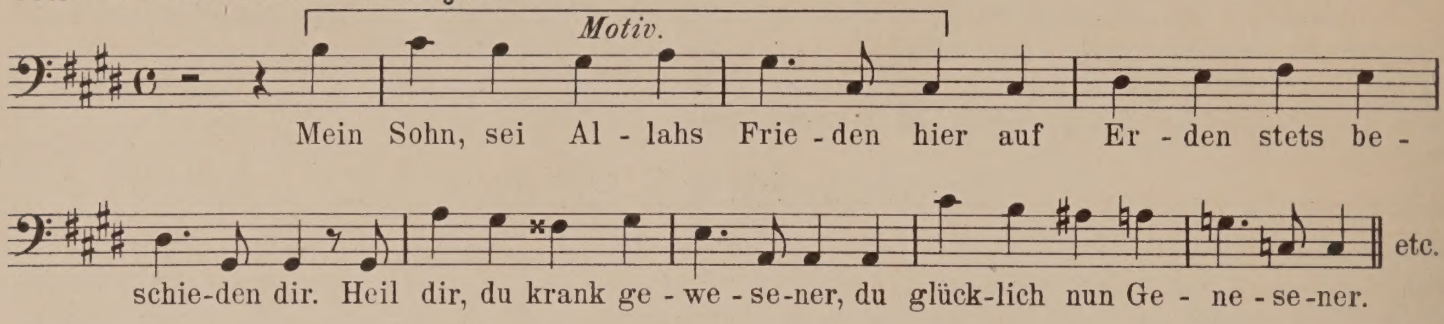


Robert Franz. Lied. Willkommen mein Wald.



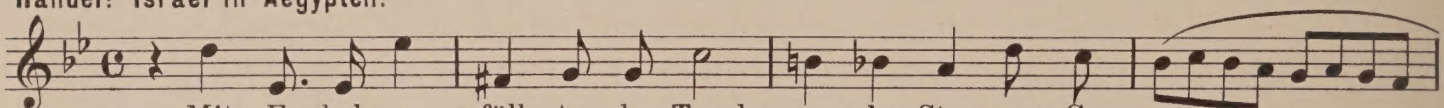
Es giebt auch Melodien, welche besondere Charakteristik durch genaue Wiederholung einzelner Intervallschritte erhalten. Das folgende Beispiel ist wohl durch das Metrum der ebenso launigen Poesie bedingt, dabei ist die Rhythmik des Motives durchaus festgehalten.

Peter Cornelius: Barbier von Bagdad.

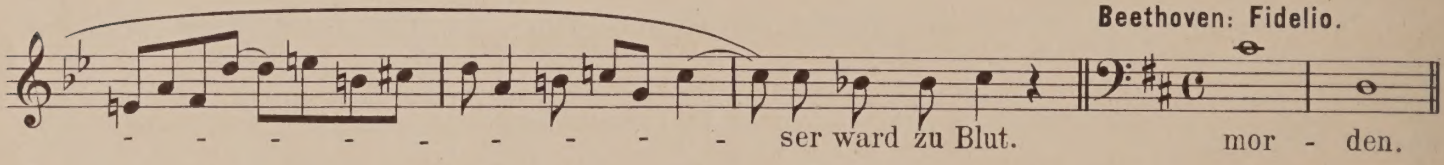


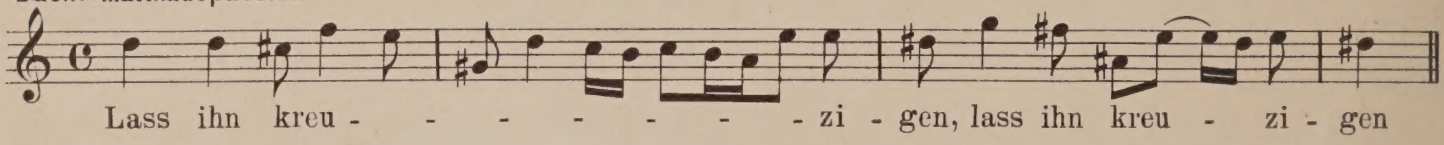
Am einfachsten und ungesuchtesten entwickelt sich die Melodie aus den Tönen der Grundaccorde und in stufenweisem Fortschreiten in der Dur- und Molltonleiter. Das Fortschreiten auf- oder abwärts in Septimen, in übermässigen und verminderten Intervallen wurde von den Klassikern nur zum Ausdrucke des Unschönen, des Zornes, der Mordsucht verwendet.

Händel: Israel in Aegypten.



Beethoven: Fidelio.



Bach: Matthäuspassion.

Wenn auch die Melodie ihrem Wesen nach aus der Sprache keimt, so hat doch wieder jedes Musikinstrument eine seinem Wesen, seinem Charakter und Tonumfange angepasste melodische Ausdrucksweise. Die Lehre von der Melodiebildung in Rücksicht auf die Instrumente gehört in die Instrumentationslehre.

Aus diesen kurzen Andeutungen über Melodielehre ist die Wichtigkeit des formellen Ausbaues der Melodie zu erkennen, in welchem allein das erste Schönheitsgesetz aller Künste die **Symmetrie** zum Ausdrucke kommt. Die Form ist die Aussenseite, mithin das sinnlich Wahrnehmbare des musikalischen Gedankens, daher die Schönheit der Musik durch dieselbe zunächst bedingt ist.

H. S. N. 52 Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig.

Inhaltsverzeichniss.

Einleitung. Seite.

Die Töne und deren Beziehungen zu einander ... 3

Die Disciplinen der Kompositionslehre ... 7

Harmonielehre.

Die Grundaccorde ... 7

Die Durtonart.

Die Dreiklänge ... 8

Die Lagen derselben ... 9

Gesetze für deren Verbindung ... 9

Einfache Cadenz ... 10

Vollkommene Cadenz ... 11

Rhythmische und melodische Umbildung derselben ... 12

Sequenz ... 12

Umkehrungen der Dreiklänge ... 13

Von den Schlüssen ... 15

Die Septimaccorde ... 17

Vom reinen Satze ... 18

Umkehrungen der Septimaccorde ... 21

Die Nonaccorde ... 23

Die Molltonart.

Die Dreiklänge ... 24

Einfache Cadenz ... 25

Vollkommene Cadenz ... 25

Der übermässige Dreiklang ... 25

Umkehrungen der Dreiklänge ... 26

Die Septimaccorde ... 28

Die Nonaccorde ... 31

Die accordfremden Töne. Seite.

Durchgehende Noten ... 32

Wechselnoten ... 32

Vorhalte ... 32

Vorschläge ... 37

Vorausnahmen ... 37

Melodische Umschreibungen ... 38

Orgelpunkte ... 38

Die Modulation.

Durch Vermittelung ... 40

Durch Enharmonik ... 42

Durch Chromatik ... 46

Das übergreifende Mollsystem.

Die Dreiklänge ... 47

Die Septimaccorde ... 49

Die Nonaccorde ... 51

Das Molldursystem ... 51

Melodielehre.

Das Motiv ... 52

Rhythmische und metrische Umgestaltung ... 52

Melodische Umgestaltung ... 53

Rhythmische und melodische Umgestaltung ... 53

Die einfache Periode ... 53

Die Parallelmelodie ... 53

Die fortlaufende Melodie ... 55

Die zusammengesetzte Periode ... 56

Die Harmonisierung der Melodie ... 56

Das Recitativ ... 57

Die contrapunktische Melodie ... 57

Schlussbemerkungen ... 57